El origen de la música cubana

Mitos y realidades



Armando Rodríguez Ruidíaz

A la memoria de mis amigos musicólogos
Alberto Alén y Danilo Orozco.

A modo de introducción

Cuando estudié música en Cuba, no existía nada parecido a un curso o asignatura relacionada con la música cubana autóctona, ni tampoco teníamos mucha información sobre esa materia a nuestra disposición. Es por eso que después de la culminación de mis estudios, continué albergando grandes interrogantes y una enorme curiosidad al respecto.

Al radicar mi residencia en los Estados Unidos, y por consiguiente poseer acceso ilimitado a un gran volumen de información sobre casi cualquier asunto, pude comenzar a satisfacer la sed de conocimientos que padecía con respecto a la música cubana; y encontré entonces, con no poca sorpresa de mi parte, gran cantidad de datos que desconocía, muchos de los cuales han pasado también inadvertidos para la mayoría de los cubanos.

Con el propósito de compartir ese interesante conocimiento, el cual considero de importancia para comprender el origen y el desarrollo posterior de la música cubana, me dediqué a escribir el siguiente trabajo, el cual espero sirva como estímulo para que futuros investigadores continúen profundizando sobre este fascinante tema.

En este proyecto me propuse abordar el surgimiento y desarrollo de algunos de los primeros géneros de la música popular cubana autóctona, sobre los cuales pienso que existe todavía bastante oscuridad en cuanto a la definición de sus características y evolución, así como conceptos francamente errados que han sido firmemente establecidos en la conciencia de los cubanos por su frecuente repetición.

Los géneros estudiados pertenecen a una línea de desarrollo que puede ser trazada desde las antiguas canciones bailables españolas de los siglos XVI, XVII y XVIII, las cuales muy probablemente hayan servido como patrón originario de otros géneros criollos posteriores, tales como *el punto*, el *zapateo* y la *guaracha cubana*, hasta el surgimiento de la sonoridad clásica del *son* cubano en La Habana de principios del siglo XX. No me he adentrado en el tema de la *contradanza cubana*, debido a considerar que éste ha sido profunda y exhaustivamente estudiado por musicólogos como Alejo Carpentier, Zoila Lapique, Natalio Galán y Peter Manuel, entre otros.

Mediante la modificación criolla de las mencionadas canciones bailables españolas, las cuales mostraban como característica común su ritmo sesquiáltero, un elemento estructural que las emparenta con la música, tanto del norte como del sur de

África, arribamos a diversos géneros novedosos que emergen en Cuba y otras regiones del Caribe y América Latina, los cuales presentan características particulares que se ajustan a un patrón generatriz o prototipo, al que hemos llamado “prototipo de la rumba”, debido a la naturaleza omniabarcante del término.

En este ensayo se abordan los siguientes temas: Ya en el *punto* y el *zapateo* cubano aparecen elementos rítmicos de origen africano; La *décima* y el *zapateo* cubano no parecen ser de origen canario como se cree comúnmente en Cuba, sino andaluz; El desplazamiento micrométrico de las subdivisiones del compás y su relación con el concepto cubano de *sandunga*; Los primeros elementos rítmicos de origen africano en la música cubana no llegaron de Africa, sino de España; El Son de la Má Teodora es una canción-danza sesquiáltera, y no un “calco de romance extremeño” como afirma Alejo Carpentier; La binarización de las danzas de ritmo ternario y los nuevos géneros de la música latinoamericana; La *guaracha cubana*, canción-danza de nuevo estilo binario; Cómo y por qué las canciones-danzas de nuevo estilo pasaron de Cuba a España; De que manera penetró gradualmente el estilo africano en los patrones musicales genéricos europeos; Los Negros Curros y su importancia en el proceso de transculturación que da origen a la música cubana; El “prototipo de la rumba” y su derivado: la *guaracha* cubana; La utilización de los términos *rumba* y *guaracha* con el propósito de denominar un mismo género; Las “rumbitas campesinas”, que surgen a mediados del siglo XIX, son una manifestación del “prototipo de la rumba”, así como la simiente primigenia del *son*; Los géneros precursores del *son* o *proto-sones*, no surgen sólo en la región oriental, sino a todo lo largo de la Isla; La *rumba de cajón*, que surge en la Habana y Matanzas, no es la “verdadera rumba”, como plantean algunos estudiosos del género, sino otra manifestación más del “prototipo de la rumba”; Existen evidencias de que ya en las *contradanzas* que se tocaban en La Habana a mediados del siglo XIX, existía un esbozo del “montuno” característico del *son*; Es en La Habana donde se reúnen todos los elementos de estilo que dan lugar al nacimiento del *son*.

Armando Rodríguez Ruidíaz

Indice

1 – Punto y Zapateo ¿canario o andaluz? 7

2 – La sandunga 12

3 – De las Indias a Sevilla 16

4 – La sesquiáltera africana 17

5 – El misterio de la Má Teodora 21

6 – Los primeros géneros de la música cubana 25

7 – La binarización de los ritmos ternarios 31

8 – Los nuevos géneros 36

9 – La llave del nuevo mundo 39

10 – Encuentro de culturas 40

11 – La nueva Habana 41

12 – Los negros curros 43

13 – La guaracha y la rumba 46

14 – La rumba rural 52

15 – Los rasgos del nuevo estilo 58

16 – La rumba urbana 61

17 – Desarrollo de la rumba urbana 62

18 – Los orígenes 68

19 – Rumba y Abakuá 68

20 – Del proto-son al son 72

21 – El son, ¿de Oriente o de La Habana? 74

22 – Rumba, guaracha y son 83

23 – Encuentro en La Habana 87

Punto y zapateo, ¿canario o andaluz?

Todo parece indicar que el *punto* y el *zapateo* se encuentran entre los primeros géneros musicales autóctonos de la nación cubana, ya que a pesar de que el primer ejemplo impreso de un *zapateo* criollo no aparece hasta 1855, en el Álbum Regio de Vicente Díaz de Comas,[1] es posible encontrar referencias sobre su existencia desde mucho antes.[2] Sus características estructurales, las cuales han llegado a nosotros casi inalteradas a través de un período de más de doscientos años, vinculan a estos estilos musicales muy directamente con el de las canciones y danzas españolas de los siglos XVI, XVII y XVIII, por lo que pudiéramos considerarlos como nuestros géneros más netamente hispanos. En cuanto al origen y el desarrollo del *punto* cubano, la conocida musicóloga María Teresa Linares se adhiere a la opinión de Argeliers León, al cual cita en su obra La Música entre Cuba y España. Ella nos dice que "Argeliers León se refiere al asentamiento «a lo largo de los siglos XVI, XVII, XVIII /…/ de grandes y pequeños propietarios /…/ en los cuales se operó un proceso de ruralización de unos elementos culturales hispánicos que primero habían tenido su asiento en medios urbanos elementales» (en aquellos núcleos urbanos se habían hecho décimas y se había bailado el *zapateo*)."[3]

También el musicólogo cubano Rolando Antonio Pérez reafirma esta teoría cuando expresa que "…durante los siglos XVI, XVII y XVIII se manifestó en Cuba una tendencia hacia el poblamiento de las zonas interiores y hacia la ruralización de rasgos hispánicos que antes tuvieron por sede las ciudades…"[4] Esto quiere decir que, aparentemente, el proceso de evolución del *punto* y el *zapateo* comienza en los medios urbanos para después expandirse hacia las zonas rurales, siguiendo el proceso natural de poblamiento de la Isla.

Por supuesto que esos medios urbanos a los que se refieren Argeliers León y Rolando Pérez deben haber sido La Habana y Santiago de Cuba, ciudades en las cuales se concentró principalmente la actividad social y comercial de la Isla desde el siglo XVI, debido a su destacada participación como puertos importantes en la "Carrera de Indias", el itinerario previamente trazado que seguían los galeones españoles al transportar mercancías entre América y la metrópoli.

La procedencia canaria del *punto* y el *zapateo*, creencia bastante arraigada en el pueblo cubano, parece a simple vista una suposición acertada debido al significativo asentamiento de inmigrantes canarios en los campos de Cuba, donde se desarrollaron precisamente ambos géneros autóctonos de canto y danza. Pero a pesar de la aparente

---

[1] Linares, María Teresa y Núñez, Faustino: La música entre Cuba y España, Fundación Autor 1998, p. 55.

[2] Linares, María Teresa: La música campesina cubana. Posible origen, La Jiribilla, 31 de Mayo 2010, Consultado: Agosto 26, 2010, http://www.lajiribilla.co.cu/2010/n473_05/473_09.html

[3] Linares y Núñez, 1998: 54.

[4] Pérez Fernández, Rolando A., 1986: 68.

exactitud de esa tesis, un análisis más riguroso del asunto pone en evidencia ciertos detalles que parecen desmentirla. El más simple argumento en su contra lo constituye el hecho de que en la historia de las Islas Canarias no parece existir un género basado en la improvisación poético-musical que pudiera haber sido tomado como base para el desarrollo posterior del *punto* cubano.

Entre los siglos XVI al XVII se menciona la aparición en las Islas de ciertas canciones como las "endechas canarias", de aparente origen hebreo, y de otras relacionadas con danzas típicas o con diversas faenas, como los cantos de arrieros y los de recolección. Ninguno de esos cantos incluía la improvisación basada en un metro poético predeterminado o en una tonada específica, tal como aparece en el *punto* cubano.

Tampoco aparece el factor de la improvisación en los géneros musicales tradicionales de Canarias que se concretan definitivamente durante el siglo XVIII, antes de la aparición del *punto* cubano, entre los cuales podemos mencionar a la Isa, un género derivado de la Jota peninsular, la Folía, canción lenta y expresiva de aparente origen portugués, y su variante más popular y moderna, la Malagueña.[5]

Sólo encontramos la improvisación en la música tradicional de Canarias como elemento integrante de los "ranchos de ánimas", una forma de canto popular muy antiguo, casi desaparecido actualmente. Los ranchos de ánimas estaban constituidos por grupos de laicos que se dedicaban a la colección de limosnas con el propósito de interceder por las almas de los difuntos, y realizaban sus representaciones durante el "Día de todos los santos difuntos" y las Navidades.

La música que acompaña a estos ritos está caracterizada por un ritmo constante y monótono marcado por instrumentos como el pandero, el triángulo, las castañuelas, el tambor y la guitarra, así como también por sonidos percutidos sobre la hoja de una espada. El cantor solista improvisa en algunas ocasiones y otras veces repite coplas extraídas del acervo popular, mientras alterna con los estribillos del coro. Esta interpretación constituye, de acuerdo con Francisco Suárez Moreno "…una expresión musical arcaica… lastimosa, triste, muy expresiva… que nos traslada a un mundo místico antiguo del Mediterráneo oriental."[6] El solista improvisa en "coplas" de versos octosílabos o en "desechas" de metro dodecasílabo, y estructura sus cantos sobre escalas eólicas o mixolidias que, de acuerdo con una fuente consultada, dan como resultado "…una expresión lastimosa y melismática".[7] Como podemos apreciar, tanto en su

---

[5] Siemens Hernández, Lothar: La música en canarias, 2ª Ed. Museo Canario, 1977, Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/culturacanaria/musica/musica.htm.

[6] Suárez Moreno, Francisco: El culto a la muerte y los ranchos de ánimas en la sociedad tradicional de gran canaria. Curso: Un patrimonio de muerte. Departamento de patrimonio histórico y cultural del Cabildo de Gran Canaria, 28-30 de octubre de 2009, Consultado: Agosto 26, 2010, http://www.infonortedigital.com/publicaciones/docs/117.pdf, p. 12.

[7] Suárez Moreno, 2009: p. 13.

carácter sombrío y melancólico como en su ritmo, en la métrica de sus versos y en la estructura tonal de sus melodías, los ranchos de ánimas difieren considerablemente del *punto* cubano [Figura 1].

Fig. 1 - Rancho de Ánimas de Valsequillo de Gran Canaria, año 1982.[8]

Aunque ninguno de los musicólogos que hemos citado anteriormente identifica

---

[8] Rancho de Ánimas de Valsequillo de Gran Canaria, año 1982, Consultado: Agosto 31, 2010, http://www.youtube.com/watch?v=hPQRXKXFz0g&feature=related. Transcripción del autor.

una región específica en España como posible lugar de procedencia de algún género antecesor del *punto* cubano, la destacada actividad mercantil entre Sevilla y los puertos del Nuevo Mundo, señalan hacia una probable influencia andaluza. Precisamente, encontramos en Andalucía una zona donde se practicó y se practican todavía ciertas formas de improvisación poético-musical. Esta comprende una amplia extensión de terreno que abarca la comarca de La Alpujarra (Granada y Almería), así como otras zonas del sureste español, tales como la provincia de Murcia, el norte de las provincias de Granada y Almería y el sur de la provincia de Albacete.[9]

Ese estilo de repentismo poético-musical, llamado "trovo alpujarreño", sí parece cumplir con los requisitos necesarios como para ser considerado un posible modelo original del *punto* cubano, ya que está basado en el intercambio dialogado de improvisaciones sobre patrones melódicos tradicionales y un metro poético prefijado, de manera muy similar a como se presenta en el *punto*.

Aparentemente, éste es un género musical que proviene de las tradiciones arábigas en la Península Ibérica. Según una referencia consultada "…en el mundo árabe, la improvisación es un arte arraigado desde el siglo VIII. La costumbre de improvisar con un *pie forzado* aparece en multitud de textos musulmanes, incluyendo *Las mil y una noches*, generándose incluso todo un sistema de juegos poéticos basados en la repentización. El arte de la poesía improvisada, en forma de duelos entre dos poetas, está suficientemente acreditado en Al-Ándalus."[10]

El trovo puede ser "cantao" o "hablao". En el estilo de trovo "cantao" "…la música marca los versos y el número de sílabas que ha de decir el *trovaor*... El cante suele hacerse *rajao*, casi a gritos, hasta el *punto* de que, en ocasiones, resulta dificultoso entender lo que dice el trovador. Con frecuencia, se inicia la primera sílaba de la quintilla con un quejido (un ¡Ay!), que no vuelve a hacerse cuando se repite el verso."[11]

Es evidente en la cita anterior la extrema similitud con el estilo del *punto* cubano, donde la voz del intérprete es forzada a veces en los tonos agudos al *punto* de parecer un quejido o lamento estridente. Esta mención concuerda perfectamente con una referencia de María Teresa Linares, donde nos dice que "… ya en esos años [del siglo XIX] Pichardo consideraba el *llanto* o el *ay-el-ay* como nombres antiguos del *punto*". Y más adelante dice, citando a Salas Quiroga también en el siglo XIX, que el *punto* era "…un

---

[9] Trovo. Wikipedia, Consultado: Agosto 25, 2010, http://es.wikipedia.org/wiki/Trovo.

[10] Del Campo Tejedor, Alberto: *Trovadores de repente*, Centro de Cultura Tradicional Angel Carril, Salamanca, 2006, p. 68 a 78, Citado en *Trovo*. Wikipedia, http://es.wikipedia.org/wiki/Trovo, Consultado: Agosto, 25, 2010.

[11] Fernández Manzano, R. y otros: *El trovo de la Alpujarra*, Ed. Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992, p. 27, Citado en *Trovo*. Wikipedia, http://es.wikipedia.org/wiki/Trovo, Consultado: Agosto, 25, 2010.

continuado monótono grito, empezaba con impetuosidad y concluía con una cadencia que imitaba bien la languidez y la molicie…"[12]

El *trovaor* alpujarreño improvisa sus versos en *quintillas*. La quintilla es "una estrofa de la métrica castellana que consiste en cinco versos de ocho sílabas (octosílabos) o menos." Esta "fue utilizada frecuentemente en el teatro clásico del Siglo de Oro, en partes narrativas o líricas, o asociadas a estrofas de menos versos durante el siglo XV en la lírica cancioneril, así como en grupos de dos si formaban parte de estrofas mayores como la décima o la espinela."[13] Como podemos apreciar en la cita anterior, la quintilla puede también convertirse en décima, que es la estrofa característica del *punto* cubano.

Quizás el más sólido argumento en contra de la hipótesis del origen canario del *punto* sea precisamente que en las Islas Canarias se le llama a este género "*punto* cubano", en evidente reconocimiento de su procedencia indiana.

Según Maximiano Trapero "La manera de cantar hoy las décimas en Canarias no sólo es cubana, es que lo es incluso el nombre que lo designa: "el *punto* cubano". Y lo son también la gran mayoría de las décimas que están en la memoria tradicional de las Islas, que hablan de Camagüey, de Matanzas, de Cienfuegos, de Santiago, de La Habana, de Pinar del Río..., como si de lugares canarios se tratara. Hoy cualquier canario que cante o haya oído cantar décimas conoce por aproximación la geografía de aquella isla caribeña, porque su toponimia ha quedado fijada entre los versos que los emigrantes trajeron de allá."[14]

En cuanto al posible origen canario del *zapateo*, nos encontramos con una situación muy parecida a la del *punto*. La única referencia al zapateado en una danza de posible origen canario es muy controversial y se relaciona con una pieza musical bailable llamada "Canario" o "Canarios", surgida en el siglo XVI. "Canarios" era una danza vigorosa que es mencionada por primera vez en un manual italiano de 1581. Posteriormente, Thoinot Arbeau la vuelve a mencionar en su tratado sobre la danza llamado "Orchesographie".

En realidad no está plenamente demostrado el origen canario de la pieza. El mismo Arbeau la descibe como un "ballet que consiste en una mascarada donde los bailarines están disfrazados como el rey y la reina de Mauritania, o como salvajes con plumas pintadas de variados colores".[15] Canarios posee "un ritmo puntillado donde se

---

[12] Linares y Núñez, 1998: 57.

[13] *Quintilla*, Wikipedia, Consultado: Agosto, 25, 2010, http://es.wikipedia.org/wiki/Quintilla.

[14] Trapero, Maximiano: *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*, Las Palmas de Gran Canaria, 1996, pp. 74 -75.

[15] Keet, Marina: *Dances of the Canary Islands. Part II*, Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.spanishdancesociety.org/main/articles.asp?number=7.

combina el saltillo, el pateo y la alternancia del taco y la suela.", y era descrito ya en el siglo XVIII como un "tañido músico de quatro compases que se danza haciendo el son con los pies con violentos y cortos movimientos."[16]

Como podemos apreciar, esa descripción difiere mucho de la del *zapateo* criollo. El baile de Canarios ha sido comparado al Malambo argentino,[17] una danza muy enérgica y vigorosa. Sin embargo, en Andalucía sí encontramos diversos géneros de danza que incluyen el zapateado. Uno de estos es el "Fandango", que en una de sus variantes, es casualmente el estilo de baile que acompaña al trovo alpujarreño.[18]

La sandunga

La presencia de elementos característicos de la música africana en la música popular cubana, la cual fue alguna vez minimizada o negada totalmente, ha sido plenamente demostrada desde hace mucho tiempo.[19] Aunque los rasgos de la música africana son identificables en la melodía, el ritmo, el timbre, y la forma de algunas canciones y piezas bailables cubanas, particularmente en géneros posteriores a la aparición del *son*, las influencias que se pueden apreciar en formas populares más antiguas, como el *punto cubano* y el *zapateo*, son netamente rítmicas.

Antes de especificar cuáles eran aquellos elementos rítmicos que diferenciaron a la música popular cubana, caribeña y latinoamericana en general, de la práctica musical europea, en los primeros siglos posteriores a la conquista del nuevo continente, debemos definir primero las diferencias básicas entre la utilización del ritmo en la música europea y la africana.

Ya desde el Siglo XVI, comienza en Europa el desarrollo de un estilo de armonización vertical, particularmente aplicado a las canciones y danzas seglares, que contrastaba con la horizontalidad del movimiento de las voces en el estilo polifónico predominante en la música sacra de la época. Esa evolución culmina en el Siglo XVIII con el establecimiento del estilo de "basso continuo", donde el bajo, es decir la parte más grave de la textura musical, se convierte en la base de una estructura que se extiende verticalmente hasta la melodía, usualmente la voz más aguda y activa. Ese efecto de

---

[16] de la Montaña Conchina, Juan Luis. *Folías, zarabandas, gallardas y canarios. Apuntes sobre la danza y el baile en la España del Siglo de Oro*. Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.filomusica.com/filo5/cdm.html.

[17] Keet, *Dances of the Canary Islands. Part II.*

[18] *Trovo*, Wikipedia.

[19] Ortiz, Fernando: *Africanía de la música Folklórica de Cuba*, Universidad Central de Las Villas, 1965, p. 429.

verticalidad se produce por la coincidencia de las partes de la textura en los tiempos fuertes del compás, los cuales son acentuados por el bajo, el cual sirve de guía a las demás voces, como podemos apreciar en la figura 2, que muestra un fragmento de una danza española de origen desconocido, muy popular desde el Siglo XVI, llamada Danza del Hacha.[20] [Figura 2]
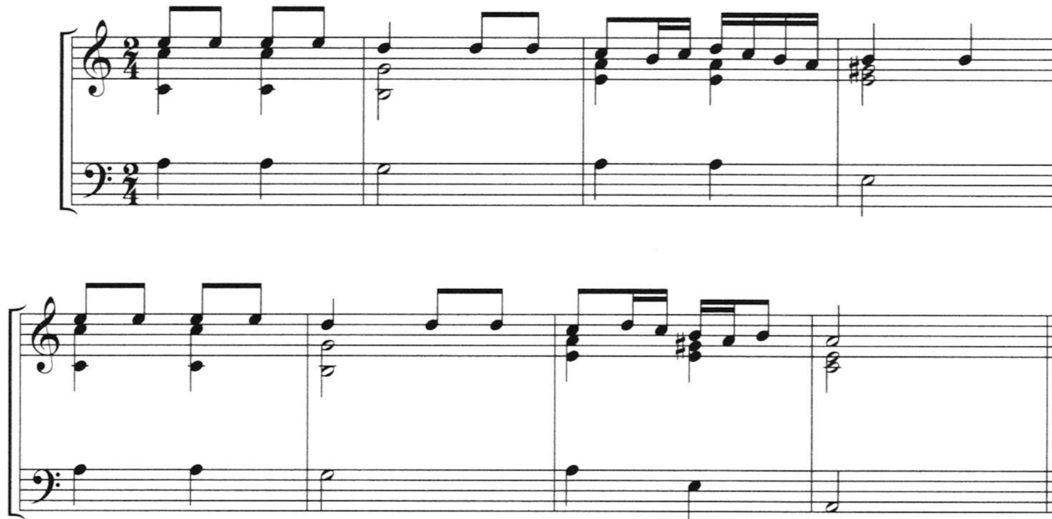


Fig.2 – Danza del hacha. Anónimo español.

Ese tipo de estructuración es comparable al estilo de arquitectura que predominó en Europa desde la antigua Grecia, donde el techo de la construcción es sustentado por columnas situadas a intervalos simétricos.

A diferencia del europeo, el estilo rítmico en la práctica musical de África, tiende a desarticular la sensación auditiva de simetría por medio de una disposición irregular de los elementos de la textura musical, así como de la no coincidencia temporal de los sonidos en los tiempos fuertes del compás. En este caso, el sonido que sirve como guía auditiva para la coincidencia de las voces no está situado en la parte más grave, sino en los planos agudos, ejecutada usualmente por uno o varios instrumentos percutidos de membrana, metal o madera, como las claves, el cencerro y ciertos tambores. Debajo de estos sonidos guías, los cuales repiten una formula rítmica estática, se desenvuelve un conjunto de partes cuyos ritmos tienden a no coincidir con los tiempos fuertes de las voces que llevan el patrón repetitivo, creando un verdadero contrapunto rítmico. El resultado auditivo es de una gran flexibilidad y soltura en contraste con la rigidez rítmica del estilo europeo. Algo que, traducido en términos arquitectónicos se asemeja más a ciertas flexibles y sinuosas construcciones modernas, que tal parecen estar suspendidas en el espacio.

Usualmente, este efecto de dislocación de la simetría rítmica, se logra en la música africana por medio de algunos recursos técnicos. El más importante de estos

[20] Savall, Jordi y La Capella Reial de Catalunya: *Villancicos y Danzas Criollas*, CD, track 2. Transcripción del autor.

recursos es la “sincopación”, la cual consiste en desplazar o interrumpir los sonidos sistemáticamente, de manera tal que los ataques de las notas no coincidan con los tiempos fuertes del compás. A éste le sigue otra práctica, mucho más sutil, pero quizás más significativa en cuanto el efecto auditivo general, la cual consiste en el “desplazamiento micrométrico” (“microtime” en inglés) de las subdivisiones del compás y de los tiempos del compás. Este recurso produce una impresión de agradable imprecisión rítmica, una especie de ondulación a la cual se le ha llamado en Cuba “tocar con sabor o con sandunga”, y puede llegar a provocar una sensación voluptuosa o sensual en aquel que lo percibe.

Un efecto característico del desplazamiento micrométrico, es el producido por el toque concertado de los tambores de origen africano, tal como se observa en los ritos Yoruba o Abakuá. En estos casos, si prestamos cuidadosa atención, podemos percibir cómo la capacidad para determinar si el ritmo que escuchamos es de subdivisión binaria o ternaria se hace difícil por momentos. En general pudiéramos considerar que en algunas ocasiones las partes tienden a una subdivisión binaria, mientras que en otras tienden a una ternaria. Otro ejemplo muy simple está relacionado con la interpretación de dos conocidos géneros, los cuales poseen una amplia influencia de la música africana, la danza cubana y el jazz. Todo el mundo sabe que ninguno de estos géneros se debe interpretar tal como se escribe, sino que su ejecución lleva implícita una especial licencia rítmica, que es precisamente la que le otorga su más esencial carácter estilístico, esa “sandunga” de la cual hablábamos.

En el siguiente ejemplo tomado del libro “Africanía de la música folklórica de Cuba”, de Fernando Ortiz,[21] podemos observar todas las características anteriormente mencionadas [Figura 3]. Mientras las tres voces más agudas ejecutan un patrón rítmico estable, que incluso marca constantemente el tiempo fuerte del compás, las voces más graves ejecutan ritmos contrastantes, con mucha mayor movilidad. También se hace evidente la utilización profusa de la síncopa y el contratiempo, así como la superposición de figuras rítmicas binarias y ternarias.

[21] Ortiz, 1965:429.

Ekón

Erikundí e Itones

Binkomé

Kuchí Yeremá

Obiapá

Bonkó Enchemiyá

Fig. 3 – Fragmento de un toque abakuá.

De las Indias a Sevilla

Entre los Siglos XVI al XVIII se bailaron en España ciertas danzas novedosas, a las cuales se consideraba como nativas del continente americano y llevaban nombres pintorescos tales como zarabanda, chacona, zambapalo, retambico y gurumbé. De éstas, una de las más conocidas fue la chacona, de la cual Lope De Vega dijo: “De las Indias a Sevilla ha venido por la posta”, a la vez que señalaba su carácter sensual y un tanto desvergonzado, ya que al bailarla, la mujer levantaba la falda de su vestido mostrando las enaguas.[22]

Ya en el Siglo XVIII encontramos este tipo de danzas en la recopilación de obras del guitarrista Santiago de Murcia (1673-1739) llamada Códice Saldívar No. 4. Algunas de éstas, como las Jácaras, la Jota y el Cumbé, aunque llevaban diferentes nombres, poseían una característica común, su ritmo.[23] A ese ritmo sensual, cuya popularidad se llegó a extender por toda Europa, se le denomina generalmente como “hemiola”, y en España se llamó “sesquiáltera”. Este pudiera ser descrito técnicamente como la alternancia o superposición de grupos de sonidos de acentuación binaria y ternaria e igual duración, o más específicamente como la ejecución, consecutiva o simultánea de un compás en 6/8 y otro en 3/4, o viceversa. Como por ejemplo [Figura 4]:



Fig. 4

El siguiente ejemplo de una chacona, llamada “A la vida bona”, del compositor español Juán Arañés (circa 1600 - 1650),[24] muestra los dos rasgos característicos de la música africana antes mencionados, una melodía muy sincopada sobre una base rítmica sesquiáltera [Figura 5].

---

[22] Carpentier, 1979 :49

[23] O’Dette, Paul: *¡Jácaras!, 18th Century Spanish Barroque Guitar Music of Santiago de Murcia*, CD, tracks 1, 2 y 13.

[24] Savall, Jordi y La Capella Reial de Catalunya: *Villancicos y Danzas Criollas*, CD, track 1. Transcripción del autor.

Soprano
Un sa rao de la cha co na se hi zoel mes de las ro sas hu bo
Contralto
Un sa rao de la cha co na se hi zoel mes de las ro sas hu bo
Tenor
Un sa rao de la cha co na se hi zoel mes de las ro sas hu bo
Bajo
Un sa rao de la cha co na se hi zoel mes de las ro sas hu bo

Fig. 5 – Chacona *A la vida bona*, Juán Arañés. España, ca. 1600 – 1650.

En la sesquiáltera observamos una de las características esenciales de la rítmica africana, es decir, la sensación de ambigüedad que se produce al alternar o superponer patrones rítmicos binarios y ternarios en una misma pieza musical.

La sesquiáltera africana

Está demostrado que la sesquiáltera aparece frecuentemente en la música del continente africano[25], tanto en la del sur como en la del norte arábigo, por lo que, a pesar del aparente origen hispano-americano de las danzas anteriormente mencionadas, es posible que la práctica del ritmo sesquiáltero llegara a España directamente desde el continente africano, probablemente a través del Maghreb. Como sabemos, la cultura islámica ejerció una poderosa influencia en gran parte de España desde el Siglo VIII hasta el XV.

El siguiente ejemplo [Figura 6] es un ritmo de tambor dumbek utilizado en el estilo musical-literario llamado Muwashah, el cual está relacionado con las tradiciones arábigo-andaluzas de la España morisca. Su nombre es samaa`ii darj, y muestra una clara tendencia hemiólica. [26]

---

[25] Kwabena Nketia, J. H.: 1974, p. 127 – 128.

[26] *Jas's middle eastern rythms list*, Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.khafif.com/rhy/rhylist.html

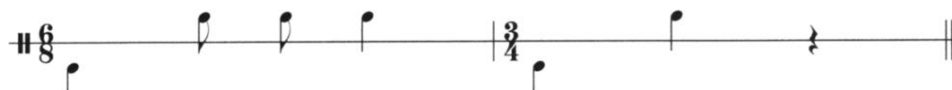


Fig. 6

A continuación les presentamos otro ritmo con características de sesquiáltera [Figura 7], llamado qudaam. Este pertenece al estilo de origen arábigo-andaluz conocido como Nubaat.[27]

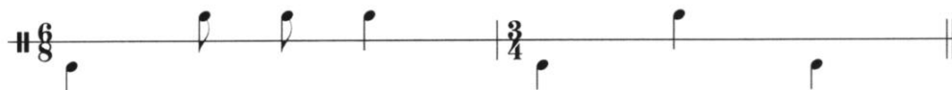


Fig. 7

Las siguientes transcripciones, tomadas de una grabación moderna de música marroquí, denotan una evidente utilización de la hemiola. La primera, llamada Marhabat (Bienvenida) [Figura 8], está inspirada en el estilo musical "Gnawa", el cual surge de una mezcla de influencias árabes y africanas con la original berberisca de Marruecos.[28]
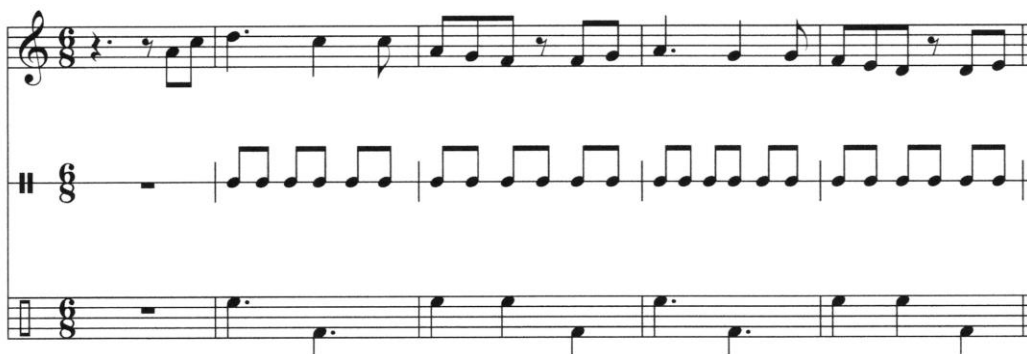


Fig. 8

La segunda, Al Ghorbat [Figura 9], está basada en la música tradicional de Andalucía, donde convergen elementos estilísticos berberiscos, árabes y del sur de España.[29]

---

27 *Jas's middle eastern rhythms list*.

28 *The music of Morocco in the Rif Berber tradition*, ARC Music Productions Int. Ltd., 2000, CD, track 3. Transcripción del autor.

29 *The music of Morocco in the Rif Berber tradition*, ARC Music Productions Int. Ltd., 2000, track 6. Transcripción del autor.
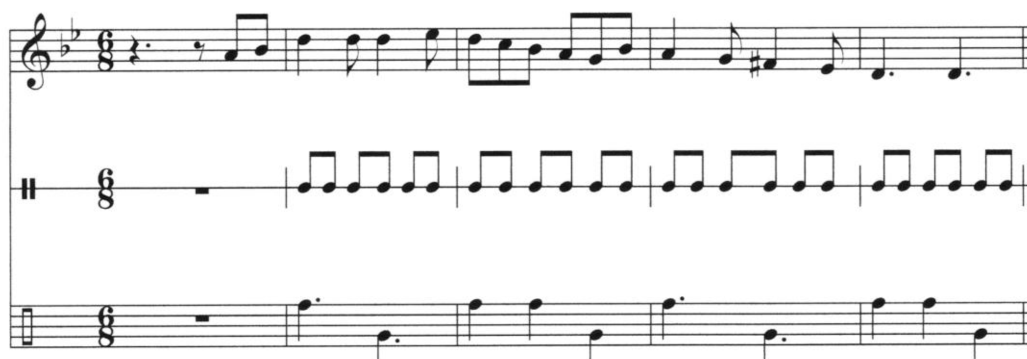


Fig. 9

En las Cantigas de Santa María, famosa colección de canciones medievales compilada por el Rey Alfonso X (El Sabio) en el Siglo XIII, ya encontramos una estructura rítmica que sugiere el ritmo de la sesquiáltera. A continuación, un fragmento de la Cantiga Número 166 (Como poden per sas culpas). [30] [Figura 10]
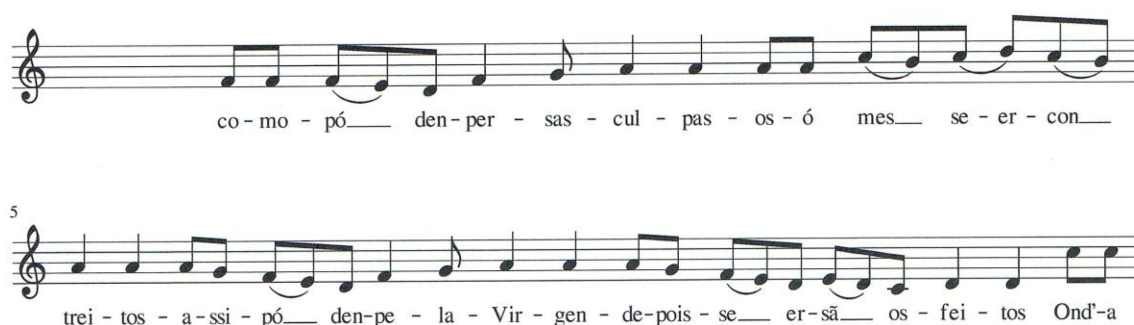


Fig. 10 - Fragmento de la Cantiga de Santa María número 166 (Como poden per sas culpas).

La consideración de los anteriores ejemplos nos lleva a pensar que lo que en realidad se produjo en América fue un reencuentro de los africanos, traídos al continente como esclavos, con un patrón rítmico que ya les resultaba familiar, el cual adoptaron y reelaboraron.[31]

En cuanto a la influencia de la sesquiáltera en la música popular cubana, tanto el *zapateo*, como el *punto* cubano tienen como base ese ritmo de raíz africana, tal como podemos apreciar en los siguientes ejemplos. El primero es una versión del *zapateo* cubano que aparece en el Álbum Regio, de Vicente Díaz de Comas [Figura 11].[32]

---

[30] Transcripción del autor, basada en varias fuentes.

[31] Pérez Fernández, Rolando A., 1986: 16.

[32] Linares y Núñez, 1998: 55.
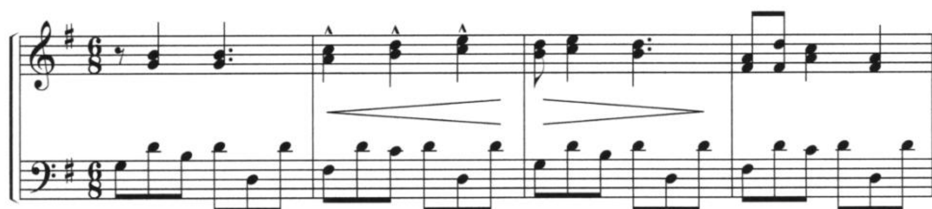


Fig. 11- *Zapateo* cubano. Álbum Regio de Vicente Díaz de Comas. Cuba, Siglo XIX.

El segundo es una transcripción del característico toque de clave que acompaña al cantor de *punto* cubano, tomado de una grabación moderna [Figura 12]. En ambos ejemplos podemos apreciar un patrón rítmico hemiólico.

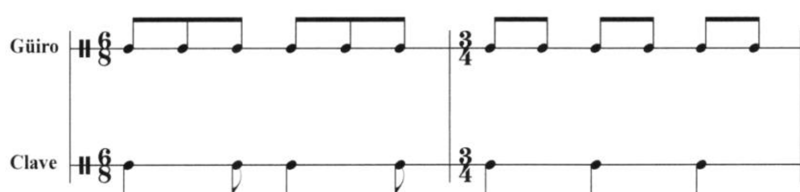


Fig. 12

Hasta en el Son de La Má Teodora, tal como aparece en la transcripción incluida por Alejo Carpentier en su libro "La música en Cuba" [Figura 13],[33] encontramos la sesquiáltera como base rítmica, lo que nos da una idea de su amplia utilización en las canciones y danzas que se tocaron en Cuba en los siglos posteriores a la conquista, hasta la aparición de los primeros ejemplos de música impresa en el Siglo XIX.
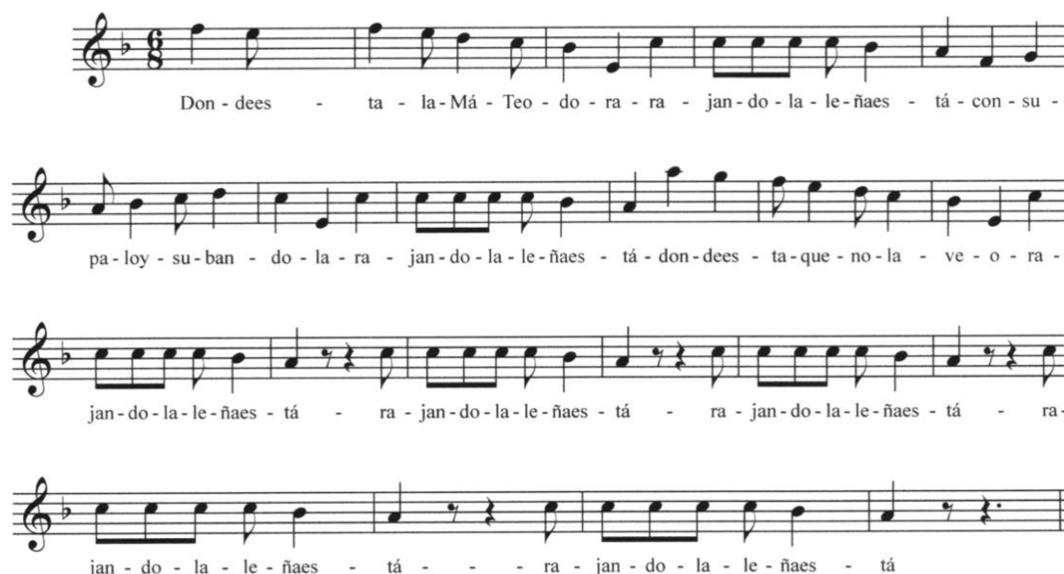


Fig. 13 – Son de la Má Teodora. Anónimo, Cuba.

[33] Carpentier, Alejo: *La música en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, 1979, p. 37.

Tomando en consideración lo anteriormente expuesto, podemos concluir que ya en el *punto* cubano y el *zapateo* encontramos elementos característicos de la música del continente africano. Esos rasgos afro-arábigos estaban plenamente integrados al acervo musical español al arribar a la isla, en las canciones y danzas que provenían de la metrópoli y otros países de Hispanoamérica. Aquellos elementos de estilo hispano-africanos, combinados con otros netamente africanos, sirvieron más tarde de base a los pobladores de Cuba para la creación de nuevos géneros musicales autóctonos, como la *guaracha* y la *contradanza*.

El misterio de la Má Teodora

Hacia el año 1946, el escritor cubano Alejo Carpentier publica el primer tratado sobre la historia de la música cubana. En este libro llamado "La Música en Cuba", Carpentier menciona ciertos datos que más tarde han sido citados ampliamente por otros autores. Estos se refieren a la existencia en pleno Siglo XVI de un pequeño grupo musical radicado en la ciudad de Santiago de Cuba. El grupo estaba compuesto por dos tocadores de pífano, un sevillano tocador de violón y dos negras libres dominicanas oriundas de Santiago de los Caballeros, las hermanas Micaela y Teodora Ginés, quienes tocaban supuestamente en fiestas y celebraciones litúrgicas. Después de relatar una serie de hechos relacionados con las andanzas de las hermanas Ginés, termina afirmando Carpentier, sin mayores explicaciones acerca de su fuente de información, que una de las canciones de Teodora ha llegado hasta nosotros y además que "Se trata de la única composición que pueda darnos una idea de lo que era la música popular cubana en el Siglo XVI: el famoso Son de la Má Teodora."[34]

A primera vista despierta gran interés la posibilidad de que estos testimonios hayan sido preservados durante tan largo tiempo para brindarnos valiosísima información sobre cómo pudo haber sonado la música popular en los albores de la nación cubana. Pero esta optimista expectativa se desvanece desafortunadamente ante un análisis más profundo de las fuentes originarias de la mencionada referencia.

Aparentemente, Carpentier tomó estos datos sobre las hermanas Ginés y su grupo de un libro publicado en 1893 por el músico Laureano Fuentes Matons, llamado *Las Artes en Santiago de Cuba. Apuntes históricos*. A su vez, Laureano Fuentes se basó en un texto de Hernando de la Parra que data de la segunda mitad del siglo XVI, el cual fue transcrito por Joaquín José García en su libro de 1845 *Protocolo de antigüedades, literatura, agricultura, industria y comercio, etc.* En ese texto, que citamos a continuación, se hace mención a un grupo de músicos que se encontraban activos en La Habana durante esa época:

[34] - Carpentier, 1979: 36

"Los bailes y diversiones en la Habana son graciosos y estravagantes, conservan todavia los primeros la rudeza y poca cultura de las indígenas, y en l [ilegible] ndas la escasez y ningunos recursos de una poblacion que comienza á levantarse. Hay e [ilegible] illa cuatro músicos que asisten á los actos á que se les l [ilegible] iante un previo convenio. Son estos músicos, Pedro Almanza de Málaga, violin; Jácome Viceira, de Lisboa, clarinete; P de Ochoa, de Sevilla, violon; Micaela Ginez negra horra, de Santiago de los Caballeros, viguelista; los cuales llevan generalmente sus acompañados para rascar el calabazo y tañir las castañuelas. Estos músicos siempre están comprometidos y para [ilegible] arlos á la preferencia es preciso pujarles la paga y ademas de [ilegible] el es exhorbitante, llevarles cabalgadura, darles racion de vino y acerles á cada uno, tambien á sus familiares ademas de lo que comen y beben en la función un plato de cuanto se pone en la mesa, el cual se lo llevan á sus casas, y á este obsequio llaman propina de la funcion. Estos mismos músicos concurren á las fiestas solemnes de la parroquia que son las de san Cristóbal, san Marcial, Córpus………"[35]

Este texto de Hernando de la Parra es también citado por Antonio Bachiller y Morales en su libro *Apuntes para la historia de las letras, y de la instrucción pública de la Isla de Cuba*, donde dice:

"Hernando de la Parra refiriéndose á los años corridos desde 1598 á 1562 dice que los bailes de la Habana y sus diversiones eran *graciosos y extravagantes* y conservaban la *rudeza y poca cultura* de los indígenas. Al mismo escritor debemos el recuerdo del nombre y clase de los individuos de la única orquesta de esta época… Eran Almanza, natural de Málaga, Viceiro de Lisboa, Ochoa de Sevilla y Micaela Ginez, negra horra de Santo Domingo. Un violin, un clarinete y una vihuela, mimados y pagados para obtener la preferencia de quien los solicitaba. Protocolo de Ant. t. l.° p. 297."[36]

Es importante señalar que en estos textos no aparece ninguna mención a Teodora Ginés, hermana de Micaela quién supuestamente se radicó en Santiago de Cuba, ni al *son* que lleva su nombre.

Además de estas referencias, no parece existir otra más que la que aparece en las "Crónicas de Santiago de Cuba", obra de Emilio Bacardí y Moreau publicada en 1894 y citada por Fernando Ortiz en *La africanía de la música folklórica de Cuba*.[37]

Parece evidente que debido a la gran distancia temporal entre la referencia escrita y el hecho histórico, resulta prácticamente imposible otorgar alguna credibilidad a los datos expuestos por Carpentier. Según María Argelia Vizcaíno en su artículo "Nuestra

---

[35] García, Joaquín José: *Protocolo de antigüedades, literatura, agricultura, industria y comercio, etc.* Habana, Imprenta de A. Soler, Calle de La Muralla No. 82, 1845, p. 297.

[36] Bachiller y Morales, Antonio: *Apuntes para la historia de las letras, y de la instrucción pública de la Isla de Cuba*, Tomo II, Imprenta del Tiempo, Calle de Cuba No. 37, Habana, Cuba, 1860, p. 45.

[37] Ortiz, Fernando, 1965: 321

primera música" –Algunos musicólogos declaran que estos argumentos no son una prueba, si tenemos en cuenta que (la melodía) fue transcrita cuatrocientos años después de aquel acontecimiento,…- También señala María Argelia Vizcaíno en su ensayo, que el maestro Odilio Urfé escribe en 1959 en la revista de la Universidad Central de las Villas que –es del todo imposible aceptar a la Má Teodora como un ejemplo musical cubano de los siglos XVI, XVII ó XVIII teniendo en cuenta la transcripción en el Siglo XIX…-[38]

El musicólogo y productor musical Tomás García señala que – No hay ninguna evidencia, no se ha encontrado ni siquiera una prueba de la existencia de estas dos hermanas. Una sucesión de confusiones y de fuentes sin sustento han generado esta situación. Micaela y Teodora Ginés son literatura, no historia de la música- Para sustentar su refutación de este tema, García se basa en los planteamientos de otro investigador musical, Alberto Muguercia, quien según él, afirma en su estudio "Teodora Ginés, ¿mito o realidad histórica?" que las hermanas Ginés nunca existieron.[39]

Después de descartar la validez del Son de la Má Teodora como un ejemplo aceptable de música cubana del Siglo XVI, creemos que todavía es posible utilizar la conocida tonada como ejercicio especulativo que nos ayude a formarnos una idea de ciertos estilos musicales que fueron interpretados por la población de Cuba entre los siglos XVI al XVIII. Pudiera darse una respuesta relativamente satisfactoria, aunque imprecisa, a esta interrogante, pues resulta lógico pensar que la música que se escuchó en Cuba en un período histórico determinado, debió de ser similar, dentro de parámetros temporales flexibles, por supuesto, a la música que se escuchaba durante el mismo período en otros lugares del mundo, relacionados con el desenvolvimiento socio-económico y cultural de la isla, como por supuesto Europa y en particular España, así como en los países de la América hispana.

Aunque consideremos imposible determinar la antigüedad histórica de la Má Teodora, creemos que es justo reconocer la posibilidad de que ésta haya sido verdaderamente una auténtica melodía popular en boga entre finales del Siglo XVIII y principios del XIX, o quizás anteriormente, y que como afirma Laureano Fuentes en sus apuntes históricos, él la hubiera escuchado durante el primer tercio del Siglo XIX durante su infancia en la ciudad de Santiago de Cuba.

En cuanto a la estructura de la canción, señala Carpentier que el Son de la Má Teodora no es más que "un calco de romance extremeño"[40], basando esta inferencia principalmente en las cuartetas octosílabas que componen su texto. Según Carpentier, "La letra se ajusta fielmente al clásico octosílabo del romance, tan bien estudiado por

---

[38] - Vizcaíno, María Argelia: *Nuestra primera música*. http://mariargeliavizcaino.com/m-musica.html.

[39] - Tertulia Caribeña. ¿Donde está la Má Teodora? http://www.centroleon.org.do/esp/n_noticias.asp?index=72&ALL=0&month=5&year=2004

[40] Carpentier, 1979: 36

Vicente Mendoza, con su acentuación en las sílabas 1, 3, 5, y 7." y continúa explicando que "En cuanto al ritmo de las frases que ofician de coplas ("¿Dónde está la Má Teodora?"… "¿Con su palo y su bandola?", etc.), [la Má Teodora] se ciñe fielmente a uno de los patrones hispánicos, establecidos por el mismo Vicente Mendoza, al determinar los orígenes del corrido mexicano."

Con esta última aseveración se aproxima Carpentier a develar el misterio que encierra la estructura rítmica y formal de la Má Teodora, ya que es muy probable que ésta esté emparentada en realidad con las antiguas canciones-danzas españolas que dieron origen posteriormente al corrido mexicano. Lo que no llega a enunciar el autor es que el peculiar patrón rítmico de la melodía que aparece representada en los apuntes históricos de Laureano Fuentes, es el mismo que encontramos en múltiples canciones bailables españolas de los Siglos XVI al XVIII, entre las cuales se encuentra la popular "Chacona", mencionada en sus obras por conocidos autores del Siglo de Oro español.

Ese peculiar ritmo llamado "sesquiáltera" en España, y más generalmente "hemiola" (definido como la utilización, consecutiva o simultánea, de un patrón rítmico de acentuación binaria y otro de acentuación ternaria), constituye la carta de identificación, la clave oculta que una vez revelada nos muestra el carácter de canción-danza de la Má Teodora. Esta es posiblemente una de las tantas canciones bailables que se tocaron y cantaron en Cuba entre los siglos XVII y XVIII, Sus características se ajustan perfectamente a las de la chacona española, así como a los de tantas otras canciones-danzas similares.

En cuanto al parentesco de la Má Teodora con el romance extremeño, debemos considerar que el carácter lírico-rapsódico (cantable) del romance, se encuentra en franca contradicción con la intención danzaria de las canciones bailables que conforman la familia de la chacona. Además, el argumento a favor de la similitud de las cuartetas octosílabas de la Má Teodora con las del romance se desvanece al observar que también la letra de una de las más conocidas chaconas llegadas hasta nosotros, la famosa "Un sarao de la chacona" de Juan Arañés (1600-1650), posee la misma estructura octosílaba que la Má Teodora.

Pudiéramos añadir a esto, que el carácter responsorial (de copla y estribillo) del texto de la Má Teodora denota una mayor similitud con el estilo de la chacona de Arañés que con el de los romances extremeños, como podemos constatar en la siguiente transcripción de su texto:

Un sarao de la chacona
se hizo el mes de las rosas,
huvo millares de cosas
y la fama lo pregona

Estribillo:
A la vida vidita bona
vida, vámonos a chacona

En los romances tampoco se encuentra frecuentemente un estribillo, como en el conocido *romance de "La Delgadina"*, el cual menciona precisamente como ejemplo Carpentier:

Este era un rey con tres hijas
Más hermosas que la plata
A la más rechiquitita
Delgadina le llamaban

Creo que pudiéramos dar un lugar a la Má Teodora en la historia de la música cubana, como posible representación de aquellas canciones que se cantaron y bailaron desde el descubrimiento hasta la aparición de las primeras partituras impresas en la isla, los cuales ya nunca podremos conocer ni escuchar.

Los primeros géneros de la música cubana

En la historia universal de la música existen zonas oscuras, acerca de las cuales no poseemos casi ninguna información. Hasta la invención del fonógrafo, el cual hizo posible la grabación mecánica del sonido, era imposible tener una certeza absoluta de cómo sonaba la música en ciertos períodos de la antigüedad, incluso si poseíamos un código descifrable para la representación de los parámetros sonoros que nos permitiera reproducirlos con posterioridad. En los casos en que no existía un código descifrable de notación musical, sólo dependíamos de la iconografía, las descripciones verbales y ciertos géneros musicales fosilizados, los cuales se han conservado con mínimas variaciones durante largos períodos de tiempo.

Ese es el caso de la música popular cubana antes de la aparición, a principios del Siglo XIX, de las primeras partituras impresas en Cuba, ya que desde el descubrimiento de la isla en 1492 hasta principios del siglo XIX, no ha llegado hasta nosotros ningún ejemplo musical escrito o impreso.

En una fecha desconocida del siglo XIX surgen los tres primeros géneros de la música popular autóctona cubana, el *punto*, la *contradanza* y la *guaracha*; y no es posible establecer una relación cronológica entre éstos, debido a que emergen a la luz pública aproximadamente durante la misma época. Estos géneros se desarrollaron paralelamente, interactuando con frecuencia, pero debemos señalar que el *punto* y el estilo de baile que lo acompaña, el *zapateo*, son los que muestran una mayor similitud con las canciones españolas de ritmo sesquiáltero que debieron ser cantadas y bailadas en Cuba durante los siglos XVI al XVIII.

Posiblemente la característica más definitoria en cuanto a un posible parentesco de los nuevos géneros criollos con las antiguas canciones bailables españolas es precisamente su ritmo sesquiáltero, tal como se pone en evidencia en el siguiente ejemplo citado por Rolando Pérez Fernández [Figura 14], donde se compara la melodía de un

antiguo *romance* español con una frase tomada de la conocida tonada del *punto* cubano llamada *guacanayara*:[41]
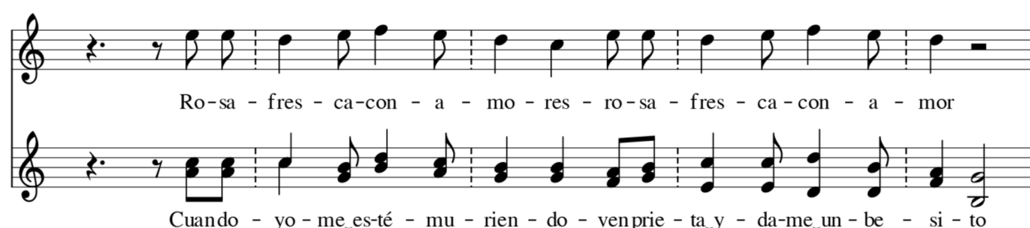


Fig. 14

La mención más antigua al *punto cubano* que ha llegado a nosotros es la que hace Esteban Pichardo en su *Diccionario provincial casi razonado de vozes y frases cubanas* de 1836, donde le llama *ay* o *ey* a la parte vocal de este estilo musical, y *punto* o *punto de harpa* [sic] al acompañamiento instrumental, que usualmente se realizaba con la guitarra, el arpa o el tiple. También señala el texto del diccionario el carácter competitivo de estos cantos improvisados y su interpretación estentórea, "casi a gritos".

El *ay* o *punto*, que ha sido preservado hasta nuestros días por la tradición, utiliza como base el metro poético de la *décima*, popularizada durante el siglo XVII por el sacerdote, escritor y músico español Vicente Espinel. Dice Pichardo que el *zapateo*, la contraparte danzaria del *punto*, era un baile rústico que estaba muy generalizado en esa época.[42]

Hacia finales del siglo XVIII, el escritor costumbrista Buenaventura Pascual Ferrer menciona un estilo de baile llamado *contradanza*, que según él se bailaba en Cuba al estilo de la escuela francesa, como también se hacía en España.[43] De acuerdo con la investigadora cubana Zoila Lapique, la Habana acogió con gran entusiasmo a la *contradanza*, que ya causaba furor en España desde mediados del siglo XVIII; y desde allí pasó a otros lugares de la Isla como Santiago de Cuba.[44]

El estilo de la *contradanza* europea fue modificado por músicos cubanos, los cuales eran en su mayoría negros o mulatos que habían estado en contacto con la cultura y las tradiciones musicales africanas en Cuba. Así surgió una versión criolla de ese género que fue acogida con gran entusiasmo por la población.

---

[41] Pérez Fernández, Rolando A, 1986: 71.

[42] Hernández Jaramillo, José Miguel: *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras*. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, Junio 2017, p. 112.

[43] Lapique, Zoila: *Aportes franco-haitianos a la contradanza cubana: Mitos y realidades*, en: Giro, Radamés: *Panorama de la música popular cubana*, Editorial Letras Cubanas, 1998, p. 138.

[44] Lapique, Zoila, 1998:143

Ya en una carta escrita con fecha 6 de enero de 1821, el autor menciona que prefería “una contradanza *acongada* que la mejor aria italiana…”,[45] y el escritor cubano Cirilo Villaverde menciona también a la *contradanza criolla* en su novela Cecilia Valdés, cuando dice: "... y luego sin más demora comenzó de veras el baile, es decir, la danza cubana; modificación tan especial y peregrina de la danza española, que apenas deja descubrir su origen…"[46]

En 1844, el periodista francés Jean Baptiste Rosemond de Beauvallon escribía lo siguiente, refiriéndose a las *contradanzas* cubanas ejecutadas por instrumentistas negros: "… Los aires de la danza están plenos de frescor y de originalidad; pero erizados de síncopas y de medidas a contratiempo que para quienes la ejecutan es de una dificultad inaudita.”[47]

Los músicos cubanos introdujeron en el modelo formal europeo de la *contradanza* el ritmo sesquiáltero, característico de las antiguas canciones bailables españolas, que ya hemos mencionado en referencia al *punto* y el *zapateo*. En la siguiente *contradanza* de 1832, llamada *Las dos amigas* [Figura 16],[48] podemos apreciar en el bajo un patrón rítmico sesquiáltero llamado *hemiola vertical* o *coriambo* [Figura 15]:

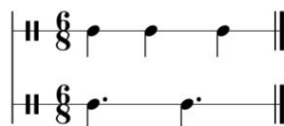


Fig. 15 - Hemiola vertical.



Coriambo.

[45] Lapique, Zoila, 1998:149

[46] Villaverde, Cirilo: Cecilia Valdés. Editorial Vosgos S.A., Barcelona, España, 1978, p. 22.

[47] Sublette, Ned, 2004: 125

[48] Lapique, Zoila, 1998: 113.
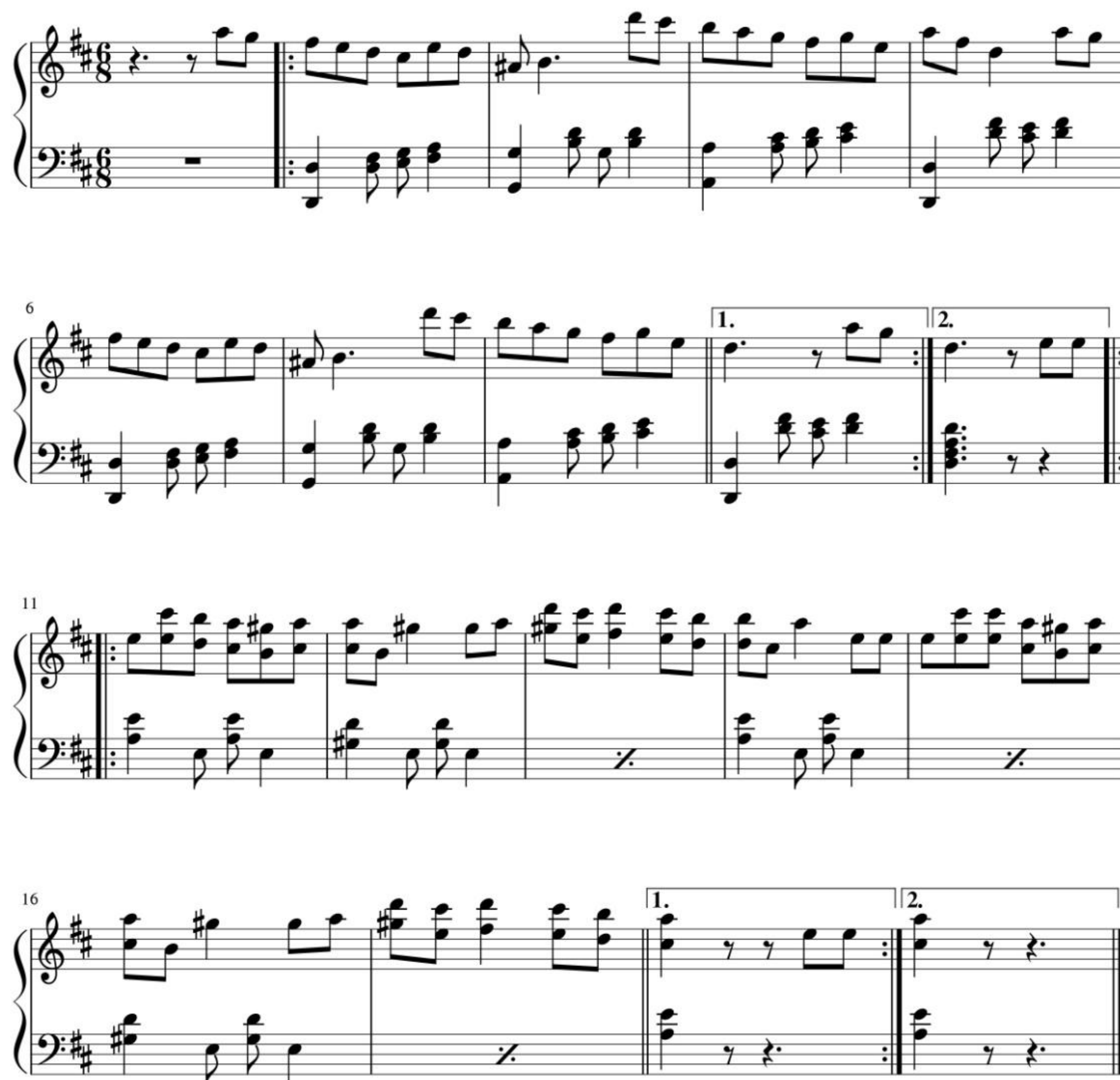


Fig. 16 - Contradanza *Las dos amigas.*

Pero en la *contradanza* cubana encontramos una importante innovación con respecto a las antiguas danzas de ritmo sesquiáltero, ya que su ritmo se nos presenta también en forma binaria, quizás debido a la preexistencia de esa métrica en las *contradanzas* europeas que sirvieron inicialmente como modelo formal a los músicos cubanos, creadores de la *contradanza* criolla.

La *hemiola vertical* o *coriambo* que sirvió de base al *punto*, el *zapateo* y la *contradanza* de ritmo ternario, se transformó en una célula binaria que fue llamada *ritmo de habanera o tango*, tal como se muestra en el próximo ejemplo [Figura 17]:
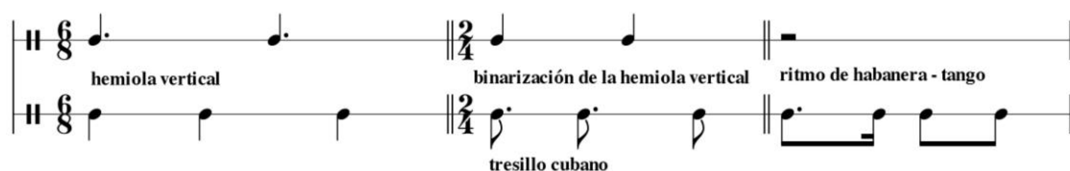


Fig. 17 - Binarización de la hemiola vertical.

En la *contradanza San Pascual Bailón,*[49] con fecha de 1813, podemos apreciar la versión binaria de la hemiola vertical, el ritmo de *habanera o tango* [Figura 18]:
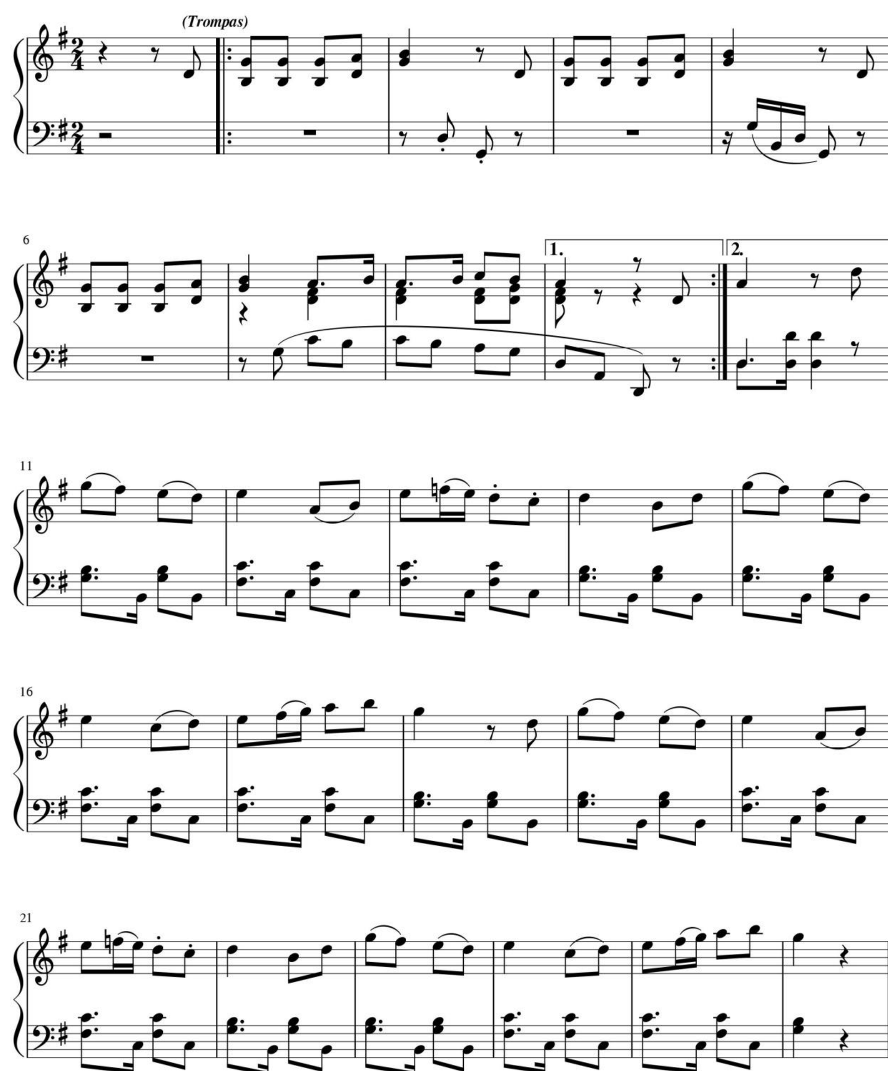


Fig. 18 - Contradanza *San Pascual Bailón*. Anónimo, Cuba, siglo XIX.

[49] Grenet, Emilio. *Música cubana. Orientaciones para su conocimiento y estudio*. Artículo publicado en: *Panorama de la música popular cubana*. Selección y prólogo de Radamés Giro. Editorial Letras Cubanas, 1998, p. 61.

Al igual que el *punto* y el *zapateo*, la *guaracha* cubana fue en sus inicios un producto netamente popular al que no se asignaba un nombre específico.

Tan pronto como en 1801, Buenaventura Pascual Ferrer publicaba en *El Regañón de La Habana* que estaban de moda unos cantos vulgares, no sólo entonados por individuos de baja extracción social, sino también por algunas personas de más elevada posición;[50] y también mencionaba Ferrer que, en esa misma ciudad, las familias negras y mulatas cantaban y bailaban en sus reuniones unas tonadas alegres y bulliciosas, acompañadas por guitarras, tiples y güiros.[51]

Aquellos cantos, que hacia la segunda mitad del siglo XIX comenzaron a llamarse *guarachas*, fueron siempre una expresión del más genuino humor criollo. Las simpáticas *guarachas* reflejaron los sucesos cotidianos tal como se hacía en los tabloides informativos, y en los corrillos y comadreos de raigambre más popular; y no es hasta la década de los años sesenta del siglo XIX, que la *guaracha* se menciona por su nombre en relación con las actividades del naciente Teatro Bufo cubano.

De manera similar a la *contradanza*, en sus inicios la *guaracha* cubana alternó los metros ternario y binario, no sólo de forma independiente, sino incluso dentro de una misma pieza; y el ritmo característico que determinó en gran medida su identidad fue también el de la sesquiáltera, como en los casos del *punto*, el *zapateo* y la *contradanza*. A continuación podemos observar en el fragmento de una *guaracha* decimonónica del compositor José Tamayo, llamada *Aguanta hasta que te mueras*, cómo en ésta se alterna el compás ternario de 6/8 con el binario de 2/4. También podemos apreciar el patrón sesquiáltero ternario en el acompañamiento de la primera sección, mientras que en la segunda sección aparece el ritmo binario de *habanera-tango* característico de las *contradanzas* cubanas.[52] [Figura 19]

---

[50] Linares, María Teresa: *La guaracha cubana. Imagen del humor criollo.* Consultado: Abril 6, 2010, http://www.musica.cult.cu/documen/guaracha.htm

[51] Lapique, Zoila, 2007: 57

[52] Tamayo, José: Aguanta hasta que te mueras, Guaracha. La obra reproducida pertenece a los fondos de la Biblioteca Nacional de España y es utilizada bajo una *licencia de Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional de Creative Commons*

Fig. 19 - *Guaracha Aguanta hasta que te mueras.* José Tamayo, Cuba, siglo XIX.

La binarización de los ritmos ternarios

Las canciones-danzas españolas de ritmo sesquiáltero, adoptadas y enriquecidas con síncopas y contratiempos por el criollo afro-hispano en América desde el siglo XVI, sufrieron una transformación gradual entre los siglos XVII y XVIII, dando lugar a nuevos géneros que comenzaron a interpretarse en compás de dos por cuatro, es decir, un compás binario de subdivisión binaria, en vez del tradicional seis por ocho, el cual es binario de subdivisión ternaria.

Parece ser que el metro binario y los patrones rítmicos sincopados que identifican a la *contradanza* y a la *guaracha* cubana, surgen como resultado de un proceso de transformación que experimentaron los ritmos ternarios característicos de las canciones-danzas sesquiálteras ibero-americanas. Ese proceso, llamado de *binarización,* se llevó a cabo en las zonas de Suramérica y el Caribe que recibieron una mayor cantidad de esclavos africanos entre los siglos XVII y XVIII, un área llamada *franja negra del Atlántico,*[53] la cual cubre las Antillas Mayores, parte de México y América Central, así como una porción de terreno que se extiende desde el norte del territorio sur americano por el este hacia Brasil, Uruguay y Argentina, y por el oeste hasta Perú [Figura 19].

---

[53] Pérez Fernández, 1986: 15.

Podemos señalar, como posible factor de cambio, la tendencia en la música africana a flexibilizar la ejecución del ritmo, binarizando o ternarizando los valores a discreción mediante desplazamientos micrométricos de las subdivisiones del compás, con el propósito de crear un efecto de elasticidad rítmica. La oscilación entre la subdivisión binaria y la ternaria, la cual se inclinaba hacia el metro ternario en las antiguas canciones-danzas sesquiálteras, comienza a derivar gradualmente hacia el metro binario durante el siglo XVIII, hasta quedar fijado en éste hacia finales del siglo XIX.

En el siguiente ejemplo [Figura 20] podemos apreciar el grado de variación micrométrica requerida para percibir una célula rítmica como binaria o ternaria. En este caso se ha asignado a cada unidad de tiempo, ya sea ésta una negra o una negra con puntillo, la duración de un segundo (indicación metronómica de negra = 60), y cada segundo se ha dividido a su vez en doce partes iguales, de manera que sea posible distribuirlo en unidades binarias o ternarias de igual duración.

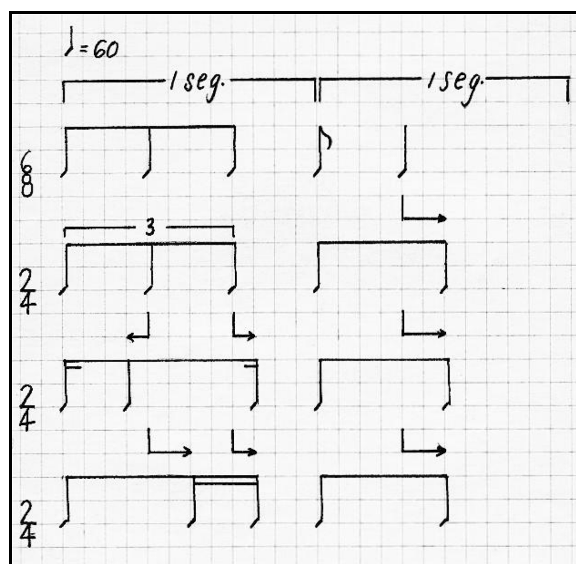


Fig. 20

Este análisis pone en evidencia que la diferencia entre los dos patrones rítmicos, ternario y binario, es mínima (de sólo uno o dos doceavos de segundo, dependiendo del tipo de variación de la célula rítmica). De esa manera gradual y casi imperceptible, las células ternario-binarias de las canciones-danzas sesquiálteras se fueron transformando con el transcurso del tiempo en binario-ternarias.

Según Rolando Antonio Pérez, es posible que el proceso de binarización haya sido originado por una tendencia intrínseca del africano a la transformación binaria de los ritmos ternarios en la melodía, la cual se manifiesta principalmente cuando éste se encuentra dentro de un ambiente cultural que no es el suyo original. Es decir, cuando los cantos que entona no pertenecen a su tradición musical, como en el caso del esclavo africano insertado en el contexto cultural hispano-americano.[54] De acuerdo con Pérez, la

---

[54] Pérez Fernández, 1986: 14.

tendencia hacia la subdivisión binaria es más intensa y decisiva en las áreas con mayor influencia africana de Iberoamérica, mientras que en otras áreas con menor influencia, prevalece el ritmo sesquiáltero ternario.[55]

La existencia de una relación apreciable entre las antiguas formas ternarias y las nuevas formas binarias ha sido señalada también por Rolando Pérez, el cual dice que: "Los patrones rítmicos ternarios adoptaron nuevas formas, pero conservaron características originales que posibilitan su identificación y el trazado de su trayectoria evolutiva".[56]

Por ejemplo, si comparamos algunos elementos estructurales de una *guaracha* mexicana del siglo XVII, con otros fragmentos de canciones-danzas americanas más recientes, podemos apreciar el proceso de transición de las células rítmicas ternarias hacia las binarias [Figura 21].

Fig. 21

En la serie de ejemplos presentados anteriormente, el primero corresponde a una *guaracha* mexicana que ha llegado hasta nosotros gracias a que su compositor, Juan García de Céspedes (1619-1678), la incluye en un villancico llamado *Convidando está la noche*.[57] El autor define específicamente el carácter de la pieza designando a esa sección con el nombre de *guaracha*. Además, el texto de la canción menciona también el género

---

[55] Pérez Fernández, 1986: 16.

[56] Pérez Fernández. 1986: 15.

[57] Youtube: García de Céspedes, Juan: Convidando está la noche, The Boston Camerata, directed by Joel Cohen: https://www.youtube.com/watch?v=sLMAAME_kJw. Transcripción del autor.

de la pieza. De acuerdo con sus características, ésta es una canción-danza en 6/8 al estilo de la zarabanda y la chacona [Figura 22].

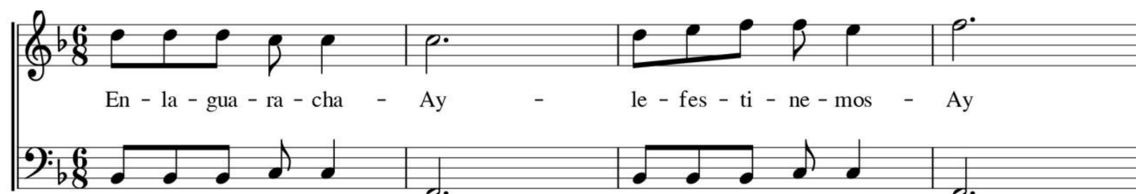


Fig. 22 – Fragmento de *Convidando está la noche*. Villancico de Juan García de Céspedes, México, ca. 1619-1678.

El segundo ejemplo, una melodía folklórica de Brasil,[58] pertenece a un período de transición donde encontramos la primera célula rítmica del motivo principal todavía en su forma ternaria, mientras que la segunda ya ha sido binarizada. En el tercer ejemplo tomado del *Quítate de la acera*, una popular conga habanera, se nos presenta el mismo caso anterior, la combinación de una célula ternaria con una binaria.

En los dos últimos ejemplos pertenecientes a una *guaracha* cubana del siglo XIX, llamada *La Guabina*, observamos cómo la primera célula rítmica del motivo ya ha sido binarizada, y aparece en dos formas diferentes, corchea-dos semicorcheas o semicorchea-corchea-semicorchea.

Quizás una de las mejores muestras de la binarización es la del *son* jarocho de Veracruz. Mientras que la mayor parte de estos *sones* se ejecutan, al estilo tradicional, en compás de 6/8, algunos de ellos, como *La Bamba*, *El Tilingolingo* y *El Colás*, son variantes binarizadas que se ejecutan en compás de 2/4. En las siguientes transcripciones [Figura 23], tomadas del acompañamiento de dos *sones* jarochos interpretados por un grupo típico de arpa y jarana, podemos apreciar la diferencia entre los patrones rítmicos binarios y ternarios. La primera transcripción pertenece a un *son* ternario llamado *La Iguana*, y el segundo corresponde a *La Bamba*.[59]

---

[58] Pérez Fernández, 1986: 86.

[59] Grupo Chucumite. *La Bamba*, http://www.youtube.com/watch?v=-w7pyoq6tNM&feature=related. *La Iguana*, Consultado: Septiembre 2, 2010, http://www.youtube.com/watch?v=4Ccxj0O11Js&feature=related, Consultado: Septiembre 2, 2010. Transcripciones del autor.

Fig. 23

También la *guaracha* cubana puede tomarse como un excelente ejemplo de binarización. Si consideramos que ya desde el Siglo XVII existía una *guaracha* mexicana, y que ésta debe haber pasado a La Habana mediante el trasiego de la Carrera de Indias; no sería demasiado aventurado pensar que la guaracha cubana, que surge en el Siglo XIX, no es más que una *guaracha* mexicana modificada, o más bien, binarizada.

Según Ned Sublette, citando a su vez a Argeliers León, "Fernando Ortiz creía que la denominación *guaracha* provenía de la palabra *guarache* (o *huarache*), la sandalia [típica] de los indios mexicanos, y que esa danza podía haber llegado a Cuba desde México, posiblemente después de haber pasado por España. Ligada desde hace mucho a la guitarra, o a varios miembros de la familia de la guitarra, como la bandurria, la *guaracha* debe haber sido cantada en Cuba tan pronto como en el Siglo XVII."[60]

Sabemos por testimonios como los de Eduardo Sánchez de Fuentes en su artículo *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero*[61] (donde muestra como ejemplo una *guaracha* binaria y una ternaria), que antiguamente se compusieron en Cuba *guarachas* tanto de ritmo ternario como binario, o que incluso mostraban una combinación de ambos ritmos, como también sucedió con la Contradanza cubana. Señala

[60] Sublette, Ned: *Cuba and its music*. Chicago Review Press, Inc., 2004. P. 238.

[61] Sánchez de Fuentes, Eduardo: *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero.* Clave. Publicación del Instituto Cubano de la Música. Año 12. No. 1, 2010.

Sánchez de Fuentes al respecto en su libro llamado *El folk-lor* [sic] *en la música cubana* que: "Convienen los más notables musicógrafos en que la *Guaracha* fue un baile español que existió en España [sic] y que transfigurado y mixtificado por la influencia del tiempo y de la ley de la evolución que todo alcanza, aún perdura en América y en Nápoles." También dice Sánchez de Fuentes en relación a la métrica de la *guaracha* lo siguiente: "Cientos de ellas se cantaron por las calles de la Habana antigua y se popularizaron en la isla escritas casi siempre en compás *binario* o en el de "seis por ocho", pues rara vez se escribió alguna en "tres por cuatro".[62]

En referencia a este tema debemos incluir un comentario de Emilio Grenet, en el artículo titulado *Música cubana. Orientaciones para su conocimiento y estudio,* donde menciona el origen español de la *guaracha*: "El nombre *guaracha* es común a un baile español que fue seguramente introducido en Cuba, donde pasó por un proceso de adaptación que terminó por someterlo a nuestros ritmos". También se refiere Grenet en ese artículo a la etapa intermedia en el proceso de binarización de la *guaracha*, en el cual la coincidencia en una misma pieza de ambos metros binario y ternario era la regla general y no la excepción. Nos dice Grenet en su artículo que "…Siempre consideramos a la Guaracha, a la que conocimos en su ambiente postrero, como un cuadro de combinaciones rítmicas (6/8 o 3/4 con 2/4) en un orden no reglamentado… al 2/4 del bolero sucede un 6/8 de clave, o viceversa, para terminar en el típico estribillo de una *rumba*… Por eso nos cuesta trabajo aceptar las Guarachas escritas con una sola medida en el compás."[63]

Los nuevos géneros

La *guaracha* cubana pertenece a un grupo de canciones-danzas de ritmo binario que surgen, durante el siglo XIX y principios del siglo XX, en el área del Caribe y Suramérica. Estos nuevos géneros incluyen a la cumbia en la costa norte de Colombia, las derivaciones binarias del *son* jarocho en Veracruz, el choro, el maxixe y el samba en Brasil, la milonga en Argentina, y el merengue en la República Dominicana.

Esos géneros musicales comparten numerosas características, como su condición de canción-danza, la fusión de elementos europeos y africanos en sus componentes formales y estilísticos, su carácter festivo y sensual, así como el metro binario y ciertas estructuras rítmicas esenciales.

En el siguiente ejemplo [figura 24] mencionamos algunas de esas estructuras rítmicas básicas, comparando en cada caso el ritmo ternario original y su contraparte binarizada. La primera célula rítmica es ejecutada usualmente por la guitarra o alguno de

---

[62] Sánchez de Fuentes, Eduardo: *El folk-lor en la música cubana*. La Habana, Imprenta "El siglo XX", Teniente Rey 27, 1923. P. 91, Consultado: 6 de mayo, 2013. http://dloc.com/UF00073996/00001/1j?search=cuba

[63] Grenet, Emilio: *Música cubana. Orientaciones para su conocimiento y estudio*. Publicado en: Giro Radamés: *Panorama de la música popular cubana*, Editorial Letras Cubanas, Gabana, Cuba, 1998, P. 87.

sus derivados hispanoamericanos como la jarana jarocha o el cavaquinho brasileño, así como también por las maracas o el bongó cubano. La segunda es interpretada usualmente por algún idiófono, como el güiro, el cencerro o las maracas. La tercera fórmula rítmica [Figura 25] corresponde al ritmo del bajo, primero como aparece en el *son* jarocho ternario, y después en algunas variaciones que se presentan en formas ya binarizadas, como en el primer ejemplo, que muestra el llamado "tresillo cubano" tal como se puede apreciar en la introducción de la *guaracha* "El Sungambelo", publicada en La Habana en 1813. [64] La segunda es el conocido patrón rítmico llamado de "Habanera o Tango", y la tercera se encuentra tanto en el bajo de La Guabina, como en los *sones* jarochos binarios como La Bamba y el Colás.

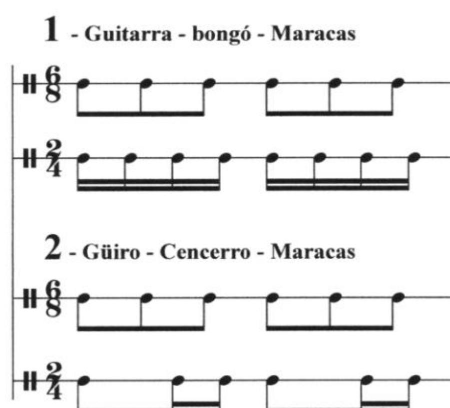


Fig. 24

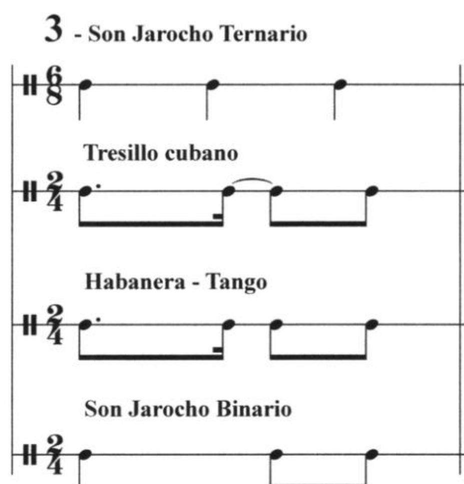


Fig. 25

La aparición de esos nuevos géneros musicales en el área que abarca la llamada "franja negra del Atlántico" no es casual, ya que además de la prominente presencia de africanos en esa zona, ésta coincide con la ruta preestablecida que seguían las naves españolas, desde el siglo XVI al XVIII, en su trasiego comercial con Las Américas. Esa

---

[64] Carpentier, 1979: 123.

ruta, llamada "Carrera de Indias", propició una intensa comunicación e intercambio entre diversas ciudades del Caribe y Suramérica, como La Habana, Cartagena de Indias, Veracruz, Portobelo, San Juan, Lima, Montevideo y Buenos Aires, durante un largo período de tiempo.

Desde el siglo XVI, con el propósito de protegerse contra posibles ataques de piratas y corsarios, la corona española estableció un sistema de flotas para los barcos que transportaban mercancías, oro y plata entre España y América [figura 26]. De acuerdo con este sistema, los navíos españoles viajaban en dos flotas que partían de Sevilla en febrero de cada año. Después de hacer escala en Islas Canarias continuaban su viaje hacia el continente americano y se separaban al pasar por la isla Dominica. A partir ese punto, la flota de Nueva España se dirigía hacia Puerto Rico donde se abastecía de agua y leña, más tarde continuaba su travesía hasta el puerto de Santiago de Cuba, y después de una breve estadía, partía hasta su destino final, el puerto de San Juan de Ulúa en Veracruz, México.[65] La otra flota, llamada de los galeones, navegaba hasta Cartagena de Indias en la actual Colombia, donde desembarcaba parte de su carga. Después se dirigía hacia Portobelo en Panamá, que era el punto de comunicación a través del istmo con la Armada de la Mar del Sur, la cual transportaba la mercancía hacia los territorios españoles pertenecientes al Virreinato del Perú.

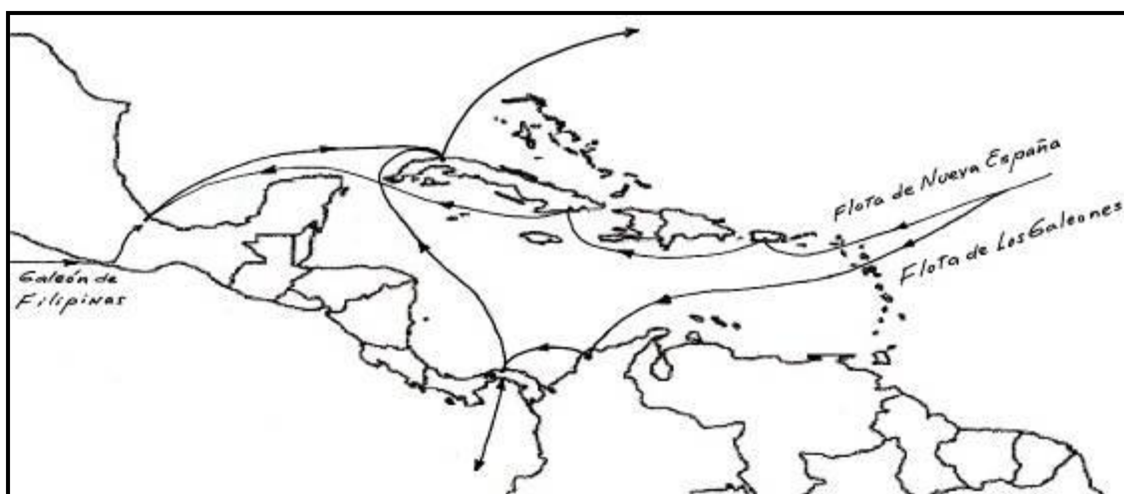


Fig. 26

Una vez recibidos los bienes y mercancías que serían transportados de regreso, las dos flotas se reunían en La Habana, donde permanecían de dos a tres meses antes de partir hacia España.[66] Es por eso que el puerto habanero fue considerado como *Llave del*

[65] Comité internacional de itinerarios culturales, *Ficha de identificación de un itinerario cultural*. Consultado: Agosto 25,2010, http://www.icomos-ciic.org/ciic/pamplona/tamarablanes_ficha.doc

[66] Lucena Salmoral, Manuel: *Organización y defensa de la Carrera de Indias*, Edición original: 2003, Edición en la biblioteca virtual: Noviembre, 2005, Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/lucena/orgca/indice.htm.

Nuevo Mundo y Antemural de las Indias Occidentales, según consta en una cédula real de 1634.[67]

La llave del Nuevo Mundo

Por supuesto que las ciudades de La Habana y Santiago de Cuba se beneficiaron grandemente del trasiego comercial y de su condición de proveedoras de bienes y servicios a las flotas españolas. Particularmente La Habana, en su privilegiada condición de *Llave del Nuevo Mundo*, creció y se transformó tomando como base las zonas relacionadas con el puerto y los astilleros, donde se construyeron navíos de la más alta calidad para la armada española desde el siglo XVI.

Junto a los beneficios relativos al sistema de flotas, establecido en 1561, también llegaron para La Habana otras ventajas, como la construcción de varias fortalezas defensivas y un astillero, el establecimiento de una fundición de cobre, financiamiento para la isla desde México, la supeditación a su jerarquía de otros enclaves territoriales como La Florida, el envío de navíos a México y Canarias con el propósito de garantizar los abastecimientos necesarios para las flotas, así como la proliferación en la bahía de una serie de embarcaderos que permitían el trasiego entre sus dos riveras y un fácil acceso por tierra desde el sur, el este y el oeste, lo que facilitaba un nivel de comunicación imprescindible para el desarrollo de la ciudad.

La larga estadía de las flotas, compuestas por más de mil personas, en el puerto habanero propició la creación de una importante infraestructura dedicada a su servicio. Podemos afirmar que la vida socio-económica de la ciudad se movía al ritmo que le imprimía el trasiego de las flotas. Los habaneros debían proporcionar hospedaje, abastecimientos para la estancia y el avituallamiento, la construcción y el carenado de los navíos, protección contra posibles ataques, así como también solaz y entretenimiento para los marinos y soldados.[68]

A este último aspecto se refiere Fernando Ortiz en su obra: *La clave xilofónica de la música cubana*, donde nos dice que "La Habana fue, como lo ha sido siempre todo puesto marítimo muy frecuentado, famosa por sus diversiones y libertinajes, a los que se daba en sus luengas estadas la gente marinesca y advenediza de las flotas junto con los esclavos bullangueros y las mujeres del rumbo, en los bodegones de las *negras mondongueras*, en los garitos o tablajes puestos por generales y almirantes para la tahurería, y en los parajes, aún menos santos, que albergaban los bohíos y casas de embarrado, cabe las murallas y fuera de éstas, por El Manglar, Los Sitios y Carraguao… cantos, bailoteos y músicas fueron y vinieron de Andalucía, de América y de Africa, y la

---

[67] Sorhegui, Arturo: *La trascendencia de la legislación en la evolución del puerto de la habana (1520 – 1880),*. Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.estudiosatlanticos.com/aehe_files/Arturo_Sorhegui.pdf.

[68] Sorhegui. *La trascendencia de la legislación en la evolución del puerto de la habana (1520 – 1880)*, p.3.

Habana fue el centro donde se fundían todas con mayor calor y más polícromas irisaciones.”[69]

La Habana fue verdaderamente el centro donde convergieron, no sólo las transacciones mercantiles, sino también los cantos, danzas, modas y estilos que, provenientes de España, se mezclaron con elementos indios y africanos en ciudades como Cartagena de Indias y Veracruz, regresando de nuevo a España desde la Habana, a través de los puertos de Sevilla y Cádiz, transformados en formas artísticas novedosas. La sociedad habanera constituyó el caldo de cultivo donde se engendraron, y desde donde se difundieron, las canciones y danzas características de un nuevo estilo musical latinoamericano.

Encuentro de culturas

Aunque el mestizaje del negro y el blanco comienza en Cuba con la llegada a la isla de las primeras esclavas africanas hacia 1550,[70] sus culturas se mantuvieron relativamente independientes una de la otra durante mucho tiempo, ya que los esclavos no tenían acceso a las tradiciones culturales de sus amos, y los españoles percibían a la cultura africana como bárbara y primitiva, indigna de cualquier consideración. Todavía en el siglo XIX, la siguiente descripción de una fiesta de esclavos, incluida en un relato por el catalán Francisco Baralt, pone en evidencia una imagen muy negativa de las manifestaciones culturales del africano. Según Baralt: “esos bailes [africanos] tienen un aspecto tan extraño, por el lugar, la hora y los personajes que los ejecutan, que aún a los mismos que los presencian todos los días les produce una sensación bien difícil de expresar: no se sabe si es curiosidad o repugnancia, si atrae o repele su carácter salvaje y primitivo que parece poner entre esas fiestas y las reuniones y saraos de los hombres civilizados la distancia que media entre el diluvio y la época que alcanzamos.”[71] Hubo que esperar a la formación de un estrato social compuesto por negros libres, llamados horros, y de mestizos provenientes de la unión del español con la negra africana, para que las dos culturas comenzaran a interactuar y llegaran a fusionarse.

Ya desde muy temprano en la historia de Cuba, ese sector naciente integrado por negros y mulatos libres comenzó a ocuparse de las labores que las clases más altas desdeñaban. Entre esas ocupaciones se encontraban múltiples oficios y labores de artesanía, así como también las artes en general.

---

[69] Carpentier, 1979: 48.

[70] Fernández Escobio, Fernando: *Raíces de la nacionalidad cubana*, Miami, Florida, 1992, p. 227.

[71] Baralt, Francisco: *Escenas campestres. Baile de los negros*. *Costumbristas cubanos del siglo XIX*, *S*elección, prólogo, cronología y bibliografía Salvador Bueno, Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/costumbristas-cubanos-del-siglo-xix--2/html/fef805c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.htm

Rafael Duharte Jiménez menciona en un artículo que "El estrato social formado por los negros y mulatos libres fue creciendo con el decursar del tiempo y, ya en el siglo XVII, el mismo constituía un sub-mundo intermedio entre los blancos y los negros esclavos; a los primeros los acercaba su condición de hombres libres y a los segundos, su color… Numerosos documentos y testimonios del siglo XVIII apuntan en dirección a la consolidación del sector de los negros y mulatos libres como un importante segmento de la sociedad colonial. En las ciudades su presencia en los oficios y trabajos manuales tiende a ser dominante, mientras en el universo rural cultivan la tierra en pequeñas sitierías o explotan haciendas de labor, estancias e incluso algunos trapiches…" El presbítero Varela escribió [en el siglo XIX] sobre el asunto lo siguiente:

"Los Libres de color (...) están casi todos dedicados a las artes, así mecánicas como liberales, pudiéndose decir que por un artista blanco hay veinte de color. Estos tienen una instrucción que acaso no podía esperarse, pues la mayor parte de ellos saben leer, escribir y contar, y además un oficio que algunos poseen con bastante perfección, aunque no son capaces de igualar a los artistas extranjeros, por no haber tenido más medio de instruirse que su propio ingenio."[72]

El músico "de color" fue el agente por medio del cual se llevó a cabo el proceso de fusión cultural, o transculturación, de la música hispana y africana en Cuba, ya que éste estaba expuesto a la influencia de ambas culturas. Habituado, desde la cuna, a las tendencias y complejidades rítmicas de la música africana, era natural que las incluyera espontáneamente en la ejecución de los cantos y danzas, de estilo europeo, que necesariamente debía ejecutar en fiestas y reuniones sociales para ganarse la vida.

J.B. Rosemond de Beauvallon escribe en 1844, refiriéndose a las danzas cubanas ejecutadas por instrumentistas negros: "…esta no es ya la contradanza francesa o el fandango español. Más original que la primera, más fiera que el otro, esta danza, quizás indefinible, se encuentra en perfecta armonía con el carácter y la personalidad de la joven mujer habanera… Los aires de la danza están plenos de frescor y de originalidad; pero erizados de síncopas y de medidas a contratiempo que para quienes la ejecutan es de una dificultad inaudita. El célebre violonchelista Behrer me ha confesado haber ensayado inútilmente de descifrar una parte del contrabajo ejecutado todas las noches en La Habanera por un negro que no conocía una sola nota."[73]

La nueva Habana

Durante la segunda mitad del siglo XVIII la situación económica y social de la isla sufre un cambio drástico. Sostenida hasta ese momento por una economía de subsistencia y sujeta a numerosas restricciones comerciales por la metrópoli española,

---

[72] Duharte Jiménez, Rafael: *El ascenso social del negro en la cuba colonial*, Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/viewFile/98534/146123.

[73] Sublette, Ned, 2004. P.125.

Cuba se dirige entonces por un sendero de desarrollo, encaminado al establecimiento de una economía basada en el cultivo extendido de diversos productos destinados a la importación, como el azúcar de caña, el tabaco y el café. Ese cambio es impulsado por dos factores, la toma de la Habana por la corona inglesa en 1762, y el reinado de los Borbones en España.

Al tomar el control de La Habana, los ingleses dispusieron inmediatamente el libre comercio con Inglaterra y sus colonias, lo que dio lugar a que durante el año que duró la dominación inglesa llegaran a La Habana más de setecientos barcos con toda clase de mercancías, una gran diferencia en comparación con los cinco o seis que entraban durante el gobierno español. En ese período de tiempo los cubanos pudieron vender y comprar libremente a precios razonables, lo que les proporcionó una ganancia sustancial.[74]

Cuando Cuba retorna al dominio español en 1763, las regulaciones relativas al comercio se mantienen en un nivel de tolerancia mucho más amplio que el existente antes del control inglés, y esa situación facilita el fortalecimiento de la economía. También en esa época la capitanía general adquiere mayor importancia y eficiencia, son asignadas más tropas españolas a la isla y se crean las milicias locales. En cuanto a La Habana, la industria azucarera se beneficia por un notable incremento de la mano de obra esclava traída por los ingleses, y los astilleros, que habían sido parcialmente destruidos durante la toma de La Habana, son reconstruidos y mejorados.[75]

Según Julio Le Riverend, durante el último tercio del siglo XVIII La Habana “se transforma radicalmente: de plaza fuerte se cambia en urbe comercial e industrial, de escala y tránsito deviene solar de arraigo y tradición; del grupo de casas y bohíos en torno a la Plaza de Armas, nacen mansiones y palacios que se alinean en numerosas calles y no caben dentro de La Habana Vieja… La Habana adquiere la categoría de acontecimiento fundamental dentro de la historia de la región: va dominar en todo el territorio como dueña y señora.”

Entre los gobiernos del Marqués de La Torre y Luis de Las Casas se construyen nuevas fortalezas, como La Cabaña, El Príncipe y Atarés, y los fuertes menores de La Chorrera, Cojímar y el Torreón de San Lázaro. Nace la Plaza de Armas, la cual contenía el Palacio del Segundo Cabo y el de Los Capitanes Generales, y se procede a la instalación de la Parroquia Mayor, que posteriormente pasa a ser la Catedral de La

---

[74] Guerra, Ramiro: *Historia elemental de Cuba*. Capítulo XIII, Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.guije.com/libros/historia01/c13/index.htm.

[75] Naranjo Orovio, Consuelo y González-Ripoll, María Dolores: *Perfiles del crecimiento de una ciudad,* Dptos. de Historia de América e Historia de la Ciencia, Centro de Estudios Históricos (CSIC), Madrid, Consultado: Agosto 25, 2010, http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=555907

Habana. Entre 1792 y 1794 se edifica el Teatro Principal, también llamado del Coliseo o de la Alameda, la Casa de Beneficencia y la Alameda de Paula.[76]

Aproximadamente a partir de 1763 comienzan a surgir los primeros poblados llamados de "extramuros", ya que estaban situados fuera de las murallas que protegían a la ciudad. Según Consuelo Naranjo Orovio, "Las primeras concentraciones nacieron alrededor del Arsenal [los astilleros]… integradas por las personas que trabajaban en él,…"[77]. Uno de los primeros conglomerados fue el llamado Barrio Del Manglar, precisamente por encontrarse sobre terreno anegadizo, el cual posteriormente pasó a formar parte del Barrio de Jesús María. Este es descrito de la siguiente manera por el escritor costumbrista cubano del siglo XIX José Victoriano Betancourt: "…y llegamos al Manglar, situado al sur de la población de Jesús María… asquerosas pocilgas, donde vivía en mezquinas casuchas una numerosa población casi toda africana..."[78]

Los Negros Curros

En ese barrio del Manglar se asentó un grupo social con marcadas características que definían sólidamente su identidad, el de los "negros curros". Este grupo estaba compuesto por negros libres que habían llegado de Sevilla en fecha indeterminada, los cuales se integraron a la población de negros y mulatos libres que habitaban en las zonas marginales de la ciudad. De ellos nos dice José Victoriano Betancourt: "Los *curros* tenían una fisionomía peculiar, y bastaba verles para clasificarlos por tales: sus largos mechones de pasas trenzadas, cayéndoles sobre el rostro y cuello a manera de grandes *mancaperros*, sus dientes cortados [en punta] a la usanza *carabalí*, la camisa de estopilla bordada de *candeleros*, sus calzones blancos casi siempre, o de listados colores, angostos por la cintura y anchísimos de piernas, el zapato de cañamazo, de corte bajo con hebilla de plata, la chupa de olancito de cortos y puntiagudos faldones, el sombrero de *paja* afarolado, con luengas, colgantes y negras borlas de seda, y las gruesas argollas de oro que llevan en las orejas, de donde cuelgan corazones y candados del mismo metal, forman el arreo que sólo ellos usan; conóceseles además por el modo de andar contoneándose como si fueran de gonces, y meneando los brazos adelante y atrás; por la inflexión singular que dan a su voz, por su locución viciosa, y en fin, por el idioma particular que hablan, tan *físico* y disparatado, que a veces no se les entiende; tales eran los curros del Manglar, famosos en los anales de Jesús María por sus costumbres

---

[76] Sorhegui, *La trascendencia de la legislación en la evolución del puerto de la habana (1520 – 1880).*

[77] Naranjo Orovio y González-Ripoll, *Perfiles del crecimiento de una ciudad*, p. 242.

[78] Betancourt, José Victoriano: *Los curros del manglar*, *El Artista*, tomo I, núm. 21, domingo 31 de diciembre de 1848, p. 315-318. Consultado: Agosto 25,2010, http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/68060620217137506322202/p0000011.htm#55.

relajadas y por sus asesinatos, que han hecho temblar más de una vez a los pacíficos moradores de los barrios de extramuros."[79]

El curro se dedicaba a la vida fácil, el robo y el proxenetismo, mientras que su compañera la "curra", llamada también "mulata de rumbo", ejercía la prostitución. Según Carlos Noreña, ésta se distinguía por el uso de "mantas de burato de prolija labor y de trenzados caireles, por las cuales pagaban nueve y diez onzas oro", así como por su "chancleteo *sui generis*".[80]

Los negros curros constituyen un perfecto ejemplo de convergencia entre las culturas hispana y africana. El curro era cheche y chulo, en él se combinaba la guapería del majo andaluz de navaja al cinto, la fiereza del guerrero africano, y ciertas características de ambos universos culturales [Figura 23].[81]

De acuerdo con Pedro Descamps-Chapeau, citado por Ivor Miller, parece ser que el negro curro conservaba algunas tradiciones ancestrales africanas, tal como la de afilarse los dientes al estilo de los esclavos carabalíes. También explica Descamps-Chapeau que "sus fandangos y danzas eran en estilo de *nación*",[82] es decir, conservando la forma tradicional africana. Esta afirmación es corroborada por José Victoriano Betancourt, el cual utiliza, al describir los cantos de los negros curros, un tono despectivo muy similar al de Francisco Baralt cuando se refiere al baile de los negros esclavos. Según Betancourt, los cantos de los curros eran como una "especie de salmodia entre melancólica y lúbrica".[83]

Pero los curros también improvisaban cantos en décimas como los sevillanos castizos y los cubanos criollos. Dice Ivor Miller que: "otra canción anónima atribuida a los negros curros del siglo XIX utiliza español vernáculo y abakuá [Éfik]. Esa [canción], llamada "décima" por su forma poética, expresa una práctica cultural compartida, donde los negros curros y los Ekpé del Río Cruz [Calabar] se fusionan para crear un alardeo-poético característicamente habanero, masculino y popular." La décima comienza de la siguiente forma: "Yegó Sámbila habanero, yo soy e negrito curro", y continúa:

Nesio eres cual mi bayo
cuando le sale espereja
te rindes a mi bandera

---

[79] Betancourt, *Los curros del manglar.*

[80] Noreña, Carlos: *Los negros curros, Costumbristas cubanos del siglo XIX*, *S*elección, prólogo, cronología y bibliografía Salvador Bueno, Consultado: Agosto 25,2010, http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/68060620217137506322202/p0000016.htm#81

[81] Ortiz, Fernando: *Los negros curros,* Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1986, p. 21-25.

[82] Miller, Ivor L.: *Voice of the leopard*, University Press of Mississippi/Jackson, 2009, p. 80.

[83] Baralt, *Escenas campestres. Baile de los negros*.

o si no te parto el guayo
bamos a ber so sipayo

naeriero amoropó
aproseme y a copó
inuá aborobuto écue
momi asarorí abanekue
abaireme ecuefó[84]

Aún más información sobre la relación de los negros curros con la música nos llega de Agustín W. Reyes, citado por Fernando Ortiz en su libro *Los Negros Curros*. Según Ortiz: "…A. W. Reyes alude a ciertos negros curros de La Habana denominándolos de *bandurria*. Dice: "los *cheches* de raza negra, de chancleta y bandurria, difieren bastante de los tocadores de tambor, que nunca aspiran a elevarse tan alto…".[85]

No es difícil imaginarse al negro curro, con su mata de pasa trenzada cubierta por un sombrero alón, argolla en la oreja y cuchillo oculto en la ancha manga de su camisa,[86] contoneándose alardosamente por las calles del Manglar junto a la mulata chancletera, o entonando *guaracha*s de letra picaresca y ritmo sandunguero por los bodegones y las tabernas aledañas al puerto, en La Habana de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Aquellas *guarachas*, debido a su carácter casual e improvisado, debieron haber sido entonadas inicialmente sin acompañamiento instrumental alguno, o acompañadas sólo por palmadas y toques percutidos sobre alguna mesa o cajón, tal como nos dice María Teresa Linares de las primeras *guarachas* del siglo XIX: "Estas *guarachas* eran sólo cantadas. No existía más movimiento que el ondulatorio del cuerpo al destacar el ritmo mientras se cantaba."[87] Más adelante se utilizaría quizás algún *guitarrillo*, descendiente de la guitarra española de cuatro o cinco órdenes, como el tiple, tan mencionado en la literatura cubana del siglo XIX, así como su inseparable compañero, el güiro.

De esa manera, los negros y mestizos criollos incorporaron elementos básicos del estilo rítmico africano a la estructura formal de la canción española, primero binarizando los tiempos del compás, después añadiendo síncopas y contratiempos, así como sandungueras fluctuaciones micrométricas a la melodía, y por último asignando a

---

[84] Miller, 2009: 80-81.

[85] Ortiz, 1986: 7.

[86] Ortiz, 1986: 60.

[87] Linares y Núñez, 1998: 112.

instrumentos criollos, como el tiple y el güiro, la tarea de ejecutar la estructura rítmica que, en su forma original africana, era interpretada por los tambores.

Los rasgueos, punteos y rascados de aquellos instrumentos constituyeron una verdadera síntesis de las percusiones y acentos que componían el acompañamiento de los cantos, rituales o profanos, escuchados por los negros en las fiestas de los cabildos y sus reuniones informales. Esta afirmación es corroborada por Fernando Ortiz cuando dice, refiriéndose a la versión para piano de una *rumba* popular del siglo XIX: "El acompañamiento de piano […] trata de imitar el ritmo producido por las claves, tambores y demás instrumentos de percusión con que se acompañaban estas rumbas."[88]

No sería hasta finales del siglo XIX, con el surgimiento de la *rumba* llamada urbana, de solar o de cajón en La Habana y Matanzas, propiciada por la abolición de la esclavitud, que las formas de canción de origen hispano, como la copla y la décima,[89] llegarían a ser acompañadas por un conjunto compuesto exclusivamente por instrumentos de percusión de origen africano, tal como se acostumbraba en las fiestas de Yuka, o en los plantes de los grupos Abakuá. Y no fue hasta el siglo XX que los instrumentos afro-cubanos, como la clave, la marímbula y el bongó, lograron ocupar un lugar en los conjuntos instrumentales autóctonos, junto a los instrumentos de cuerda punteada de procedencia hispana.

La Guaracha y la Rumba

La *guaracha* ocupó un lugar preponderante en el desarrollo del teatro vernáculo en Cuba, cuyo surgimiento, a principios del siglo XIX, coincide con la aparición de los primeros géneros musicales autóctonos de la nación. Francisco Covarrubias, considerado el padre del teatro bufo cubano, sustituye gradualmente en sus obras, desde 1812, a los personajes típicos de la tonadilla escénica española con personajes criollos como guajiros, monteros, carreteros y peones. Esas transformaciones estructurales estuvieron también asociadas a ciertos cambios en la música que acompañaba el desarrollo dramático, es decir, que los géneros españoles como las jácaras, tiranas, boleras y villancicos, fueron sustituidos por *guarachas*, décimas y canciones cubanas.[90]

Según Alejo Carpentier, "con Bartolomé José Crespo y Borbón [escritor y dramaturgo gallego, creador del personaje negro Creto Gangá]… los caracteres del teatro bufo cubano quedarían totalmente delineados… ya que "con él entraron los negros en la

---

[88] Ortiz, 1965: 322.

[89] Pasmanick, Philip: *Décima and Rumba: Iberian formalism in the heart of Afro-Cuban song*, Latin American Music Review 07-10-97 v. 4.9.7, Consultado: Agosto, 25, 2010, http://www.scribd.com/doc/16630239/Decima-and-Rumba-10000-word-essay.

[90] Carpentier, 1979: 182.

escena".[91] Desde el estreno de la obra de Crespo y Borbón "Un ajiaco, o La boda de Pancha Jutía y Canuto Raspadura", comienzan a aparecer en los sainetes del teatro bufo numerosos personajes negros, con pintorescos nombres tales como Cañamaso, Pancho Mandinga y Perico Trebejo.[92]

Pero quizás uno de los acontecimientos más importantes con respecto al desarrollo de los géneros musicales autóctonos dentro del teatro vernáculo, fue la transformación del negro curro y la mulata de rumbo, que habían desaparecido hacia mediados del siglo XIX del ámbito urbano habanero, en prototipos sociales plasmados en los personajes de ese género teatral.

Las mulatas Juana Chambicú y María La O, así como los negros "cheches" José Caliente "que al que se presente lo raja por la mitad",[93] Candela, "negrito de rompe y raja, que con el cuchillo vuela y corta con la navaja", y el negro curro Juan Cocuyo, estuvieron indisolublemente ligados a la imagen y el ambiente característico de la *guaracha* y la *rumba*.[94]

El negro "cheche", cuyo vestuario estaba caracterizado por el pañuelo al cuello y a la cintura, así como por las camisas de anchas mangas con vuelitos "a las que se les llama hoy *guaracheras*"[95], era verdaderamente una réplica de su modelo original, el negro curro. Tal como su contraparte, el cheche se vestía "con pañuelo anudado en la cabeza y sobre él un sombrero alón, pantalón ceñido a la cintura y patas acampanadas, camisa por fuera, anudada al frente, una argolla en la oreja, y también pantuflas de piel de venado que sonaban jactanciosamente al caminar."[96]

De acuerdo con María Teresa Linares, "el vestuario de la mulata de rumbo, personaje por excelencia de la *guaracha*, con sus pantuflas de piel de venado y su mantón de Manila fue el que se atribuía también a la *negra curra*, que se conoció por la imagen reflejada en la gráfica colonial, [y] que se convirtió luego en la *rumbera* de saya con cola de vuelitos y un gran pañuelo al cuello con cuyas puntas alzaba los brazos contoneándose".[97] Fue así como el negro curro y la mulata de rumbo llegaron a convertirse, tal como señala acertadamente María Teresa Linares, en el guarachero y la guarachera, cuyas imágenes serían también equivalentes a las del rumbero y la rumbera.

---

[91] Carpentier, 1979: 183.

[92] Carpentier, 1979: 184.

[93] Carpentier, 1979: 185.

[94] Linares, *La guaracha cubana. Imagen del humor criollo*.

[95] Linares, *La guaracha cubana. Imagen del humor criollo.*

[96] Linares, *La guaracha cubana. Imagen del humor criollo.*

[97] Linares, *La guaracha cubana. Imagen del humor criollo.*

Parece ser que en cuanto a la utilización de los términos *rumba* y *guaracha*, nos encontramos ante un caso de sinonimia, es decir, del uso de dos palabras diferentes para nombrar una misma cosa. En el siguiente comentario de María Teresa Linares se pone en evidencia la imprecisión de los términos *rumba* y *guaracha* en cuanto al propósito de definir un género musical específico, cuando nos dice que: "…en los primeros años de este siglo [XX], se mantenían al final de las obras del teatro vernáculo, unos fragmentos musicales que cantaban los propios autores y que se les llamó rumba final…" y continúa explicando que éstas… "eran ciertamente *guarachas*."[98] A lo que se pudiera añadir que a las piezas musicales que cerraban las obras se les podía haber llamado indistintamente *rumbas* o *guarachas*, ya que estos términos no indicaban ninguna diferencia genérica o estructural entre ellas.

Como confirmación de lo anteriormente expuesto, Linares nos informa más adelante que: "Se conservan grabaciones de los artistas del Teatro Alhambra de *guarachas* y *rumbas* que no se diferenciaban entre sí en el acompañamiento de las guitarras –cuando se trataba de un pequeño grupo, dúo o trío- o por la orquesta del teatro o piano. Las etiquetas de los discos decían: *diálogo y rumba*".[99]

Otro elocuente ejemplo de la ambivalencia de esos términos es el de las *guarachas* y las *rumbas* grabadas por María Teresa Vera y Rafael Zequeira a principios del siglo XX. Estas sólo se diferenciaban en que las rumbas eran interpretadas con acompañamiento de guitarra y clave cubana, mientras que las *guarachas* eran acompañadas únicamente por la guitarra, no existía ninguna otra diferencia apreciable, poseían la misma estructura formal, el mismo carácter jocoso de los textos, el mismo ritmo rasgueado de la guitarra.[100]

En sus notas a la recopilación de las grabaciones del dúo Vera-Zequeira de 1998, María Teresa Linares insiste en llamar *rumbas* a ciertas canciones que se interpretaban en el teatro bufo. En sus comentarios nos dice: "Del repertorio seleccionado para este CD, podemos observar la presencia que tenía la rumba, al estilo que se cantaba en el teatro vernáculo… Las rumbas tenían un acompañamiento de guitarra rasgueado que posiblemente influyera en el desarrollo que alcanzó en España la rumba flamenca. Estas rumbas tenían en Cuba la función de cerrar los pequeños sainetes del teatro vernáculo…"[101]

---

[98] Linares y Núñez, 1998: 113.

[99] Linares y Núñez, 1998: 113.

[100] Vera, María Teresa y Zequeira, Rafael: *Grabaciones Históricas – 1916-1924,* Notas de María Teresa Linares, Tumbao Cuban Classics 1998. D.L.B. 11870, 1998, CD.

[101] Vera y Zequeira, *Grabaciones* Históricas – 1916-1924.

Creemos que, debido a su amplitud y universalidad, es apropiado utilizar el término *rumba* con el propósito de identificar el prototipo estilístico o modelo original euro-africano, que se fue configurando gradualmente en algunos centros urbanos relacionados con las rutas comerciales de Iberoamérica, y emergió a la luz pública en la *guaracha* de los bailes habaneros a principios del siglo XIX.

La *rumba* es, en su más amplia acepción, un concepto general y abstracto, el cual abarca una extensa gama de particularidades, mientras que otros términos como guaracha, cumbia y candombe se refieren a géneros individuales y específicos. De acuerdo con lo anteriormente expuesto pudiéramos afirmar que la *guaracha* es un derivado de la *rumba*, pero no que la *rumba* es un derivado de la *guaracha*. Según Alejo Carpentier "…todo cabe en ella [la *rumba*]; todos los ritmos constitutivos de la música cubana, además de los ritmos negroides que puedan cuadrar con la melodía. Todo lo apto a ser admitido por un tiempo en 2 por 4, es aceptado por ese género que, más que un género, es una *atmósfera*."[102]

Emilio Grenet expresa al respecto que "…no es la forma lo que determina lo sustancialmente genérico en la *guaracha*, sino el fondo, el asunto, que por el ambiente que retrata le imprime su movimiento típico a este género…" Es decir, que en su opinión, la identidad de la *guaracha* como género musical no estaba determinada por elementos estructurales esenciales, sino que sólo el tema tratado en el texto establecía un factor distintivo con respecto a otros géneros. En concordancia con este concepto, continúa diciendo Grenet: "Situaríamos *La Palmira* [sic.] de Moisés Simons, *que él llama rumba*, [subrayado del autor] en el cuadro de la típica *guaracha*."[103] Lo que equivale a decir que, aunque Simons clasifica a La Palmira como una rumba, tomando en consideración sus características estructurales, ésta pudiera considerarse como una *guaracha* debido al carácter temático de su texto.

En sentido general es posible afirmar que la *guaracha*, en sus inicios, era *un tipo de rumba* con tema humorístico, satírico o picaresco. Tal como explica María Teresa Linares: "La *guaracha*, como estilo de canción de ritmo rápido y texto jocoso, siempre describió algún hecho político o social, alguna situación sobre un personaje popular o alguna actitud que se describía en forma picaresca..."[104]

En su aspecto semántico, la palabra *rumba* forma parte de un grupo de vocablos que poseen similar significado. Este grupo incluye denominaciones tales como conga, milonga, bomba, tumba, samba, bamba, mambo, tambo, tango, cumbé, cumbia y candombe. Todas ellas denotan un origen africano, y particularmente congo, debido a la

---

[102] Carpentier, 1979: 192.

[103] Grenet, Emilio: *Música cubana. Orientaciones para su conocimiento y estudio*, Artículo publicado en: *Panorama de la música popular cubana*. Selección y prólogo de Radamés Giro, Editorial Letras Cubanas, 1998, p. 87.

[104] Linares, *La guaracha cubana. Imagen del humor criollo*.

presencia de combinaciones peculiares de sonidos, tales como mb, ng y nd, los cuales son característicos del complejo lingüístico Níger-Congo.[105] Todas esas denominaciones genéricas están relacionadas, de una forma u otra, con los elementos esenciales de la *rumba*.

El significado más general de la palabra *rumba* es quizás el de fiesta u holgorio. En un cuento titulado "La mulata de rumbo", el escritor costumbrista cubano Francisco de Paula Gelabert se refiere en varias ocasiones a las fiestas en las que participaba el personaje principal utilizando las palabras *rumba*, *rumbita* o *rumbas*, como en los siguientes ejemplos: "…más gozo yo y me divierto en una rumbita con las de mi color y de mi clase…", o "Leocadia iba a acostarse, como había dicho, nada menos que a las doce del día, cuando llegó a la casa uno de sus amigos de rumbas, acompañado de otro joven que iba a presentarle…".[106] Según Alejo Carpentier "…es significativo el hecho de que la palabra rumba haya pasado al lenguaje del cubano como sinónimo de holgorio, baile licencioso, juerga con mujeres del rumbo."[107]

La rumba es también canto y danza. Recordemos la mención de Carpentier acerca de un nuevo baile llamado Chuchumbé, introducido en Veracruz por unos emigrantes de "color quebrado" provenientes de La Habana a finales del siglo XVIII. En su comentario subraya las "intenciones licenciosas" de sus coplas, las cuales según él: "tenían ya el tono, el giro, el tipo de malicia que habríamos de hallar en *guarachas* cubanas del siglo XIX".[108] También dice Carpentier que "…al referirse al Chuchumbé escribe el informador de la Santa Inquisición de México: "Las coplas se cantan mientras otros bailan, ya sea entre hombres y mujeres o bailando cuatro mujeres con cuatro hombres; el baile es con ademanes, meneos, sarandeos, contrario a toda honestidad […] por mezclarse en ellos abrazo y dar barriga con barriga."…[109] y continúa explicando en referencia a una cita en la que Moreau de Saint-Mery describe una danza, parecida a la anterior, a finales del siglo XVIII: "Esta descripción, más detallada y mejor escrita que las anteriores, contiene todos los elementos coreográficos del Chuchumbé, añadiéndole la piedra angular de la *rumba*: ese moverse de las caderas, conservando inmóvil el resto del cuerpo, mientras las manos sostienen las dos extremidades de un pañuelo o de las faldas… No de otro modo bailábase la rumba, hace veinte años, en el Teatro Alhambra."[110]

---

105 *Lenguas Níger-Congo*: Wikipedia, Consultado: Agosto 25, 2010, http://es.wikipedia.org/wiki/Lenguas_N%C3%ADger-Congo.

106 de Paula Gelabert, Francisco: *La mulata de rumbo, Costumbristas cubanos del siglo XIX*, Selección, prólogo, cronología y bibliografía Salvador Bueno, Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/68060620217137506322202/p0000020.htm#91

107 Carpentier, 1979: 193.

108 Carpentier, 1979: 52.

109 Carpentier, 1979: 53

110 Carpentier, 1979: 54

También señala Carpentier al respecto que "… hubo en un vasto sector del continente danzas de origen negro, de pareja suelta, voluptuosas y hasta lascivas, que recibieron nombres diversos y se acompañaron de distinta manera, sin que hubiera una diferencia esencial entre ellas. Todas se bailaban con una música de fuerte ritmo, con gran aparato de percusión. Podía ser la resbalosa en Argentina, la calenda dominicana, o el chuchumbé llevado por cubanos a Veracruz." Y concluye afirmando categóricamente que: "Todas [aquellas danzas] eran rumbas".[111]

En el siguiente ejemplo de una *rumba* anónima antigua [Figura 27], podemos apreciar las características rítmicas que ya habíamos mencionado anteriormente con respecto a la *guaracha* cubana, es decir, el ritmo binario, la sincopación, y la presencia de ciertos patrones rítmicos peculiares, derivados de las antiguas células ternarias de las canciones-danzas sesquiálteras españolas, como el tresillo cubano que aparece en el bajo.
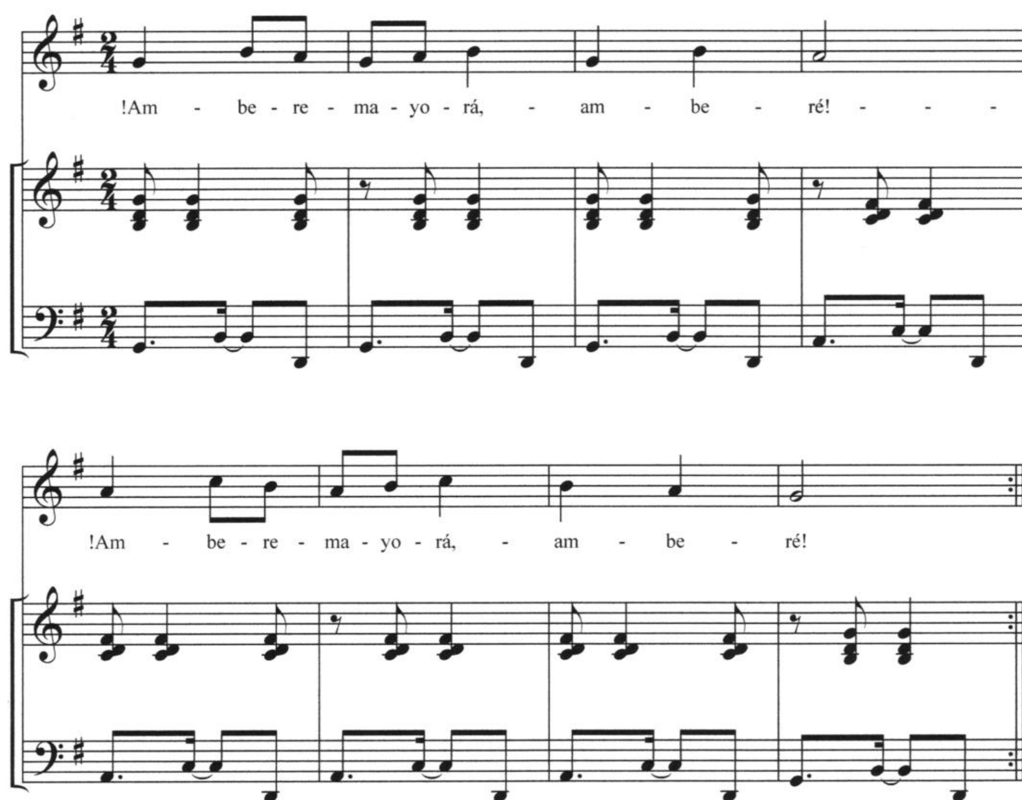


Fig. 27 - Ambere mayorá. *Rumba* anónima del siglo XIX.[112]

Finalmente quisiéramos señalar que la palabra *rumba* se refiere al producto de una confluencia de elementos de estilo que abarca todos los componentes de la estructura musical, tales como la forma, la textura, la melodía y el ritmo. Aquel producto original, al

---

[111] Carpentier, 1979: 192.

[112] Ortiz, 1965: 322.

cual pudiéramos llamar "prototipo de la *rumba*", fue el resultado de un proceso de fusión cultural, en el que se combinan componentes europeos tales como el texto, las relaciones tonales (Mayor-Menor), las estructuras melódicas y armónicas, y la forma de copla-estribillo, con patrones rítmicos sincopados y desplazamientos micrométricos de procedencia africana.

La Rumba Rural

Mientras que la *contradanza cubana* continuaba en un sendero de éxitos durante la primera mitad del Siglo XIX, la modesta *guaracha* también calaba hondo en el gusto del ciudadano, convirtiéndose en la favorita del teatro vernáculo y los ambientes más populares.

Muy pronto, los elementos del "prototipo de la *rumba*" presentes en la *guaracha*, los cuales fueron el resultado de la fusión de ciertos componentes europeos, como las relaciones tonales (Mayor-Menor), las estructuras melódicas y armónicas, la forma de copla-estribillo y el texto en castellano, con otros de procedencia africana como los ritmos sincopados y los desplazamientos micrométricos,[113] se extenderían a todo lo largo de la isla y pasarían del entorno urbano al rural, tal como se habían trasladado anteriormente las canciones y danzas de ritmo sesquiáltero de la ciudad al campo.[114] Y este proceso no es difícil de imaginar, si consideramos que las zonas urbanas y las rurales se encontraban verdaderamente muy próximas las unas de las otras en la Cuba del Siglo XIX.

En realidad, hasta finales del Siglo XVIII el territorio de la isla estaba compuesto de algunas zonas urbanas relativamente reducidas, las cuales se encontraban dispersas en una extensa área rural, y debido a esa característica la interacción entre la ciudad y el campo fue siempre constante y activa. En la misma ciudad de La Habana, al salir fuera de las murallas que rodeaban el casco urbano adyacente a la costa, no había que recorrer una gran extensión de terreno para encontrarse ya en un entorno agrario.

Nos dice la especialista en Preservación del Patrimonio Urbano Felicia Chateloin, refiriéndose a la ciudad de La Habana, que "A mediados del siglo XVIII en un cinturón de hasta 20 a 24 kilómetros en torno a la ciudad se localizaban alrededor de ochenta ingenios a los que llegaban diferentes caminos que comunicaron diferentes partes del territorio. Los ingenios necesitaban terrenos fértiles y montes para la tala y así obtener la energía para su operación, pero en la medida que se iban agotando los recursos forestales estos centros productivos se fueron alejando de la ciudad dejando atrás terrenos libres y propicios para ser poblados, esto favoreció el desarrollo de nuevas áreas urbanas. La población en las zonas de labor aumentaba y la estrategia para equilibrar el poblamiento

---

[113]Ibid., p. 52.

[114] Rolando A. Pérez Fernández: *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, Ediciones Casa de Las Américas 1986, p. 68.

consistió en la distribución de pequeños núcleos agro-urbanos a través de una amplia región cultivada."[115] En las últimas décadas del Siglo XVIII extramuros contaba con una población estable de pequeños caseríos rurales, pero éstos se desarrollaban alejados de las murallas.[116]

La incorporación del ferrocarril como medio de transporte, durante el Siglo XIX, contribuyó al mantenimiento de una efectiva y directa comunicación entre los enclaves urbanos en continua expansión y las áreas rurales. A este nivel de comunicación se refiere Felicia Chateloín en el siguiente comentario: "En 1837 se inaugura el ferrocarril, que permitió trasladar con fletes razonables la producción azucarera hasta el puerto habanero y diversificó la imagen que tenían de la región de La Habana sus pobladores, se pudiera decir que acercando las distancias."[117]

La proximidad y el alto nivel de comunicación entre las zonas urbanas y rurales facilitaron también la interacción social y cultural entre la ciudad y el campo. Es por eso que en La Habana decimonónica los caleseros negros tocaban el tiple e improvisaban décimas como los campesinos blancos, tal como ha sido documentado por algunos cronistas de la época.[118] Según Philip Pasmanik: "María Teresa Linares cita documentos que muestran claramente que ya para 1830, los sirvientes afro-cubanos en la capital cantaban *llanto*, una versión preliminar de punto cubano usando el *tiple* y el *güiro*, y sus canciones frecuentemente eran décimas [Linares, comunicación personal]. El verbo *decimar,* que significa *improvisar una décima,* se usaba en esos tiempos por afro-cubanos de origen congolés. Los rumberos todavía dicen *decimar* en referencia a la improvisación poética, aún cuando la forma no sea décima como tal."[119]

Es debido a la proximidad y amplia interacción social entre las áreas urbanas y rurales en Cuba que, de acuerdo con algunas tradiciones orales, desde mediados del Siglo XIX los campesinos cubanos comenzaron a incluir en sus fiestas, llamadas "guateques" o "changüís", así como en otros festejos populares como las parrandas y las fiestas patronales, unas *rumbitas* de ritmo binario parecidas a las *guarachas* que gozaban de tanta popularidad en la ciudad, las cuales contrastaban con las típicas tonadas ternarias, o ternario-binarias de su repertorio tradicional.

---

[115] Chateloin, Felicia: *El patrimonio cultural urbano y el criterio de centro histórico*. Caso de estudio: Ciudad de La Habana. Tesis de Doctorado (inédita). 2008, p. 77.

[116] Chateloin. 2008: 78.

[117] Chateloin. 2008: 77.

[118] Linares, María Teresa y Núñez, Faustino: *La música entre Cuba y España*, Fundación Autor 1998, p. 58.

[119] Pasmanick, Philip: Décima y Rumba, p. 9. https://www.scribd.com/doc/16634116/Decima-y-Rumba-Completo. Consultado: 26 de mayo de 2015.

Algunos de aquellos sonsonetes bailables de los campesinos, como la Caringa, el Papalote, Doña Joaquina, el Anda Pepe y el Tingotalango, llamados por el musicólogo Danilo Orozco *proto-sones*, *soncitos primigenios*, *rumbitas*, *nengones* o *marchitas*,[120] han sido preservados por la tradición hasta nuestros días [Figuras 28 y 29].
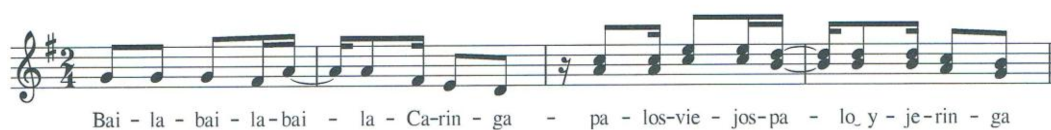


Fig. 28 – La Caringa[121]
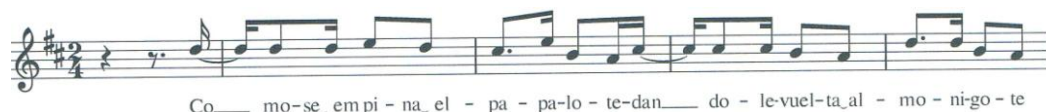


Fig. 29 – El Papalote [122]

Por supuesto que estas *rumbitas* fueron denominadas *proto-sones* por Orozco debido a que por sus componentes estructurales y la analogía que esos componentes muestran con los del llamado *son*, el cual surge en La Habana durante los años veinte, pueden ser consideradas como prototipos embrionarios del conocido género de la música popular cubana.

Las *rumbitas campesinas* son mencionadas por María Teresa Linares en su obra "La música entre Cuba y España" de la siguiente manera: "La descripción que realiza Salas Quiroga corresponde en mucho a otros testimonios similares… de campesinos que se reunían en bodegas, velorios de santos, guateques (fiestas bailables), canturías en los días del santo patrón o por otros motivos. Se pasaban largas horas cantando y bailando *zapateo* y otras *rumbitas*."[123]

También nos dice Argeliers León refiriéndose a estos cantos y bailes que: "Esa misma población rural tomó los ya viejos *estribillos* en alternancia con cuartetas octosílabas fáciles para transmitir una conseja, una breve idea picaresca, o una

---

[120] Leonardo Acosta: *De los complejos genéricos y otras cuestiones*. En: Otra visión de la música popular cubana. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 2004. Pág. 58.

[121] Conjunto Artístico Anacaona: *La caringa*, Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=ak-pnKbJcl4, Consultado: 8 de junio, 2015. Transcripción del autor.

[122] Conjunto Artístico 20 Aniversario: *El papalote*, Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=1_KjEXoxY7U, Consultado: 8 de junio, 2015. Transcripción del autor.

[123] Linares, María Teresa y Núñez, Faustino. 1998: 58.

circunstancia momentánea, repitiendo en Cuba lo que llegaba del coplero español… Con esta modalidad de expresión surgieron unos *sones* o *soncitos*…"[124]

Según la conocida musicóloga cubana Virtudes Feliú, las fiestas populares o *parrandas* donde se tocaban esas *rumbitas campesinas* eran "propias de las zonas occidentales y centrales del país, en especial de Ciego de Ávila, Sancti Espíritus, Cienfuegos, Pinar del Río y en menor medida Camagüey"… mientras que el changüí era más "propio de la zona oriental". También nos dice Virtudes Feliú en cuanto a la supervivencia de esas fiestas que: "Las parrandas campesinas de Vila (provincia de Ciego de Ávila) se conocen desde mediados del siglo pasado y aún se mantienen vigentes."[125]

Otras localizaciones donde se ha recopilado reciente información y testimonio sobre estas tradiciones culturales son: hacia el este, Puerta de Golpe en Pinar del Río y Bejucal en La Habana, así como en Sancti Spíritus y Remedios en Villa Clara, hacia el centro de la Isla.

En la antigua Isla de Pinos [llamada actualmente Isla de la Juventud], al extremo occidental de Cuba, también se han recogido testimonios sobre las *rumbitas campesinas*, tal como el siguiente citado por María Teresa Linares: …"Mi madre y mi abuela ya bailaban *cotunto* cuando yo nací… antes se decía *cotunto* al *sucu-sucu*… se bailaba *caringa*, *zapateo* y *cotunto*, que era una especie de *rumbita*."[126] "A través de varios soneros viejos se localizó el *Compay Cotunto* como un *montunito*, un *son primitivo*"[127] [Figura 30].
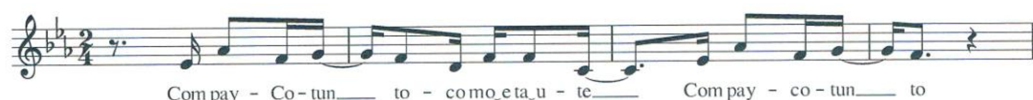


Fig. 30 – Compay Cotunto.[128]

Las referencias sobre las guerras de independencia cubanas (1868 a 1898) que encontramos en relación con la *rumba rural*, tanto en la región oriental como en la occidental Isla de Pinos, sugieren que la aparición y el desarrollo de esta modalidad de *rumbas campesinas* se llevan a cabo en un período cronológico correspondiente a la segunda mitad del Siglo XIX.

---

[124] León, Argeliers: *Del canto y el tiempo*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, Cuba, 1981, p. 29.

[125] Feliú, Virtudes: *La fiesta*. *Fiestas populares tradicionales de Cuba*. IADAP, Instituto andino de artes populares, p. 74-75.

[126] Linares, María Teresa: *El sucu-sucu en Isla de Pinos*, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba, 1970.

[127] Linares, María Teresa y Núñez, Faustino. 1998: 158.

[128] Medina, Candelita: *Compay Cotunto*, Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=TJL9Q0guGVQ. Consultado: 8 de junio de 2015. Transcripción del autor.

María Teresa Linares menciona el período de las guerras de independencia en relación con una conocida *rumbita* o *soncito* llamado *Caimán en el guayabal* cuando nos dice: "Se ha transmitido oralmente que existía un sistema simbólico para comunicar mensajes en la guerra. Cuando había tropas españolas cerca, el observador llegaba donde tenía que informar y colgaba el machete y el sombrero y le preguntaban: "¿Dónde está el caimán? y respondía: "El caimán está en el paso / y no me deja pasar"[129] [Figura 31].
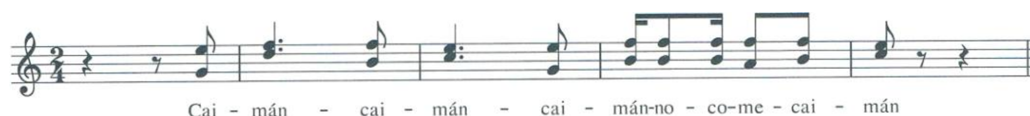


Fig. 31 – Caimán en el guayabal.[130]

El famoso laudista e intérprete del *sucu-sucu* Mongo Rives se refiere al tema de la guerra en una entrevista realizada por Ramón Leyva, donde expresa lo siguiente en cuanto al conocido *sucu-sucu* titulado *Ya los majases no tienen cueva*: "Ese tema fue compuesto como burla a un mayoral español llamado Felipe Blanco y Hernández. Hay que decir que en la isla hubo una sublevación el 26 de Julio, pero del año 1896… Esos conspiradores se escondieron en las cuevas que hay en la loma de Sierra Las Casas. El tal Felipe Blanco les dio abrigo y comida en su casa y [después] los entregó a las autoridades españolas. Por su traición los sublevados fueron salvajemente macheteados."[131]

También Danilo Orozco aporta información acerca de la utilización de las *rumbitas*, *sones primigenios o proto-sones* en los campamentos mambises durante la guerra: "…Los cantos de crítica y otros muchos tipos [de *soncitos primigenios*] se utilizaron también en campamentos mambises y en posteriores contextos patriótico-sociales. Por otro lado, gran parte de tales cantares se relacionaron de una u otra manera con el hacer musical sonero, ya sea dentro del más antiguo período de transición con empleo, por ejemplo, de tipos específicos de palmadas y ciertos rasgos rítmico melódicos que incluso pudieran encontrarse también en el modelo *nengón*, o ya dentro de *sones primigenios* propiamente dicho, y otras manifestaciones…"[132]

En cuanto a la influencia afro-cubana que evidencian éstos *soncitos* o *rumbitas*, señala Virtudes Feliú: "El acercamiento a las zonas más pobladas hace que el campesino comience a asimilar formas de bailes propios del negro, aunque no pase de ser un gesto imitativo, una versión de lo que el campesino veía, conformado por la unión de lo

---

[129] Linares, María Teresa y Núñez, Faustino. 1998: 149-150.

[130] Mango Time, Grupo: *Caimán en el guayabal*, Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=WPXmy-VmbHg. Consultado: 8 de junio de 2015. Transcripción del autor.

[131] Leyva Morales, Ramón: Entrevista a Mongo Rives, El Rey del Sucu-suco, http://carapachibey.blogspot.com/2013/12/carpachibey - con - el – rey- del –sucu-suco.html. Consultado: Mayo 24, 2015.

[132] *Orozco, Danilo: Antología Integral del Son.* CD, Virgin Records España S.A., 1999. Disco 1, track 21.

hispánico y lo africano, a tal punto que instauró sus propias imágenes en danzas como el Papalote, el Gavilán y la Caringa en las llamadas *Rumbitas Campesinas*…"[133]

Pero en realidad el campesino blanco no tuvo necesidad de imitar la música y el baile de los negros, ya que los mismos campesinos afro-cubanos participaron activamente en la creación de aquellas *rumbitas primigenias*, e imprimieron en éstas el sello de su tradición cultural.

Ya desde el siglo XVI comenzó a integrarse el esclavo negro a la población agraria como campesino libre, debido a la existencia de la "manumisión", por medio de la cual éste podía pagar a su dueño para comprar su libertad, según consta en una cédula real de 1526.[134]

Según el historiador Manuel Moreno Fraginals, citado por Rafael Duharte Jiménez, "El excepcional proceso histórico de los siglos XVII y XVIII, había formado una clase media negra y mulata de respetable nivel económico, dueña inclusive de ingenios y esclavos." Y añade Duharte que en el universo rural cubano, los negros y mulatos libres cultivaban la tierra en pequeñas sitierías o explotaban haciendas de labor, estancias e incluso algunos trapiches.[135]

También describe Duharte Jiménez en su trabajo, el caso de la morena Juana María Limonta, la cual, junto a su esposo Tomás Sánchez, compró su libertad durante el siglo XVIII, y llegó a poseer una estancia con animales y dos esclavos, los cuales dejó en herencia a su nieta por medio de un testamento.[136]

El establecimiento de una economía de Plantación y el auge de la industria azucarera, desde finales del siglo XVIII, representaron ciertamente un retroceso para la integración del negro libre a la sociedad agraria, ya que se recrudeció la explotación del esclavo, y se limitaron ciertos privilegios adquiridos por los campesinos negros libres. Pero el comienzo de las guerras independentistas a mediados del siglo XIX, aportó el impulso necesario para el movimiento que resultaría en la abolición definitiva de la esclavitud en 1886.

Es entonces cuando el resto de la población afro-cubana, que todavía sufría bajo un denigrante estado de esclavitud, sale definitivamente de su reclusión en los barracones

---

[133] Feliú Virtudes: *Las fiestas de origen hispánico en Cuba*. Sala de conferencias sobre cultura hispano-cubana, coordinado por la Dra. Carmen Almodóvar. Sociedad Canaria de Cuba. 7 de septiembre de 2010. Consultado: 02-15-12: http://www.cce.co.cu/Art&Conf/Conf_FIESTAS__ORIGEN_HISPANICO.html

[134] Duharte Jiménez, Rafael: *El ascenso social del negro en la cuba colonial*, p.31.Consultado: Noviembre 29, 2013, http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/viewFile/98534/146123

[135] Duharte Jiménez: 33.

[136] Duharte Jiménez: 34.

de los centrales y se integra a los centros poblacionales, tanto en los campos de Cuba como en las ciudades. Claro está que a pesar de que aquellos esclavos fueran oficialmente libres de radicarse donde quisieran, siguieron existiendo obvias restricciones para su integración a los núcleos sociales, las cuales estaban dictadas por las costumbres en boga, y es así como éste nuevo ciudadano pasa a formar parte de grupos relativamente segregados que se radicaron principalmente en pequeños poblados rurales, en los bateyes de los centrales y en los solares de las ciudades.

En las notas a un trabajo investigativo publicado con el nombre de "Antología de la música afrocubana", redactado por Marta Esquenazi y María Teresa Linares, se menciona a un grupo de esclavos congos radicados en la zona tabacalera de Vueltabajo (situada al oeste de la provincia de Pinar del Río y al sur de la Sierra de los Órganos), que al ser abolida la esclavitud se establecieron en la zona de Nueva Filipina (también en Pinar del Río). De ellos nos dicen Esquenazi y Linares que… "Aquellos congos, a pesar de encontrarse situados en lugares apartados de difícil acceso, en medio de montes enmarañados, acostumbraban reunirse los domingos para celebrar sus fiestas de tambor Yuka, costumbre que se había iniciado en los barracones de esclavos durante la colonia".

De esa manera, el incremento de la integración del negro a la sociedad durante el siglo XIX, determinó que una mayor cantidad de elementos esenciales de su cultura influyera en el estilo predominantemente hispano que prevaleció hasta ese momento, y es así como comienzan a ponerse de manifiesto en los géneros musicales cultivados en las áreas rurales, nuevas características provenientes de la cultura africana.

Los rasgos del nuevo estilo

Quizás el más evidente de los rasgos novedosos que presentaban las *rumbitas campesinas* estuviera relacionado con su estructura formal, la cual se encontraba usualmente basada en una sola frase o fragmento musical de corta duración, que se repetía con ligeras variaciones durante toda la interpretación de la pieza, el cual fue llamado *montuno* (oriundo del monte o del campo) con el transcurrir del tiempo, debido a su origen rural.

Este estilo peculiar de elaboración formal, el cual consiste en una serie de variaciones consecutivas de una sola frase musical, es típico de la música africana, en la cual se otorga una mayor importancia a la elaboración rítmica que a la melódica, a diferencia del estilo europeo donde la sección rítmica funciona principalmente como soporte de la textura melódico-armónica.

En referencia a este tema nos dice el musicólogo J.H. Kwabena Nketia que "como la música africana se inclina hacia la percusión y a las texturas percusivas, existe un énfasis comprensible en el ritmo, ya que el interés del material rítmico compensa frecuentemente la ausencia de melodía o la falta de sofisticación melódica."[137] También

[137] Kwabena Nketia, J. H.: *The Music of Africa*, W. W. Norton and Co. 1974. p. 125.

con respecto a la elaboración formal de la melodía continúa diciendo Nketia: "Los solos pueden ser organizados ya sea en forma estrófica (un verso simple repetido, frecuentemente con ligeras variaciones, durante un número determinado de estrofas), o en la forma de una serie de declamaciones o expresiones acumulativas no-estróficas…"[138]

Ya en 1864, Francisco Baralt, escritor costumbrista de origen Catalán radicado en Santiago de Cuba, menciona la característica forma reiterativa de los cantos africanos en su relato llamado *Baile de Negros*: "La pobreza de esos cantos monótonos, tres o cuatro a lo más, se compensa con la multitud asombrosa de estrofas, permítaseme llamar así a sus palabras sin rima ni medida, que se les adapta con notable facilidad: cualquiera ocurrencia del partido, de la hacienda, de la ciudad vecina, se formula en diez o doce vocablos y pasa al sonsonete con que cantaron sus padres…"[139]

Tanto en la música africana como en las rumbitas campesinas cubanas, esa forma compuesta por variaciones consecutivas de un motivo específico suele encontrarse interpretada de manera antifonal por un solista que alterna con un coro, el cual interpreta usualmente una frase fija en forma de estribillo.[140]

Otra característica de la música africana que se manifiesta en las rumbitas rurales es la superposición de diversos patrones rítmicos ejecutados simultáneamente. Dice Kwabena Nketia que "… el uso de estructuras rítmicas múltiples es muy normal en la práctica musical africana." Y continúa explicando que: "En lugar de utilizar un solo idiófono acompañante, varios de esos instrumentos pueden ser ejecutados a la vez en la sección rítmica, y cada uno de éstos puede reforzar el pulso básico en una forma particular."[141] A esta práctica se refiere Alejo Carpentier en su comentario sobre el *son cubano* en su libro "La música en Cuba", cuando dice: "La gran revolución operada por las nociones en la batería del Son consistió en darnos *el sentido de la polirritmia sometida a una unidad de tiempo*…Dentro de un *tempo* general, cada instrumento percutivo llevaba una vida autónoma…"[142]

La ampliación muy lenta y gradual, durante un largo período de tiempo, del grupo de instrumentos utilizados por los músicos campesinos, desde el conjunto original de tiple y güiro hasta la inclusión de la guitarra, la bandurria, el laúd cubano, las claves, y otros instrumentos como la "tumbandera", la marímbula, la botija, los bongoes, el

---

[138] Nketia. 1974: 140.

[139] Baralt, Francisco: *Escenas campestres. Baile de los negros*. *Costumbristas cubanos del siglo XIX*, *S*elección, prólogo, cronología y bibliografía Salvador Bueno, Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/costumbristas-cubanos-del-siglo-xix--2/html/fef805c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.htm

[140] Linares y Núñez, 1998: 85.

[141] Nketia. 1974: 133.

[142] Carpentier, 1979: 196.

machete común y el acordeón, facilitó la implementación del mencionado estilo polirrítmico, ya que los diferentes planos componentes de la textura fueron asignados a diferentes instrumentos. Estos diversos planos rítmicos y tímbricos contrapuestos han sido denominados como "franjas de sonoridades" por Argeliers León, y posteriormente como "franjas de acción" por Danilo Orozco.[143]

De esta manera, a las claves cubanas, que según Fernando Ortiz surgen en la zona del puerto de La Habana,[144] se le asigna una función esencial dentro de la textura del grupo, la cual ha sido definida por Kwabena Nketia, de la siguiente forma: "Debido a la dificultad para mantener un sentido metronómico interno (mientras se ejecutan ritmos divisivos y aditivos en frases de diferente extensión), las tradiciones africanas facilitan este proceso mediante la externalización de la pulsación básica… mediante palmadas o la percusión de algún idiófono… de este procedimiento resulta una línea conductora vinculada a la *unidad de tiempo* que recibe el nombre de *Línea Temporal*".[145] Este ritmo guía se conoce comúnmente dentro de la tradición musical cubana con el nombre de "clave cubana" o "ritmo de clave".[146]

Guiados por la "Línea Temporal" se destacan dentro del grupo otros patrones rítmicos, como el que ejecuta el güiro, el cual también es interpretado a veces por un machete común, o el que proporciona el "tres", ese instrumento híbrido, con cuerpo alargado de guitarra y cuerdas de laúd que nació en los campos de Cuba.

El tres sustituye al tiple, la bandurria y el laúd en su función de cuerda punteada, y provee un elemento estructural importante que ha sido llamado "guajeo", el cual se cree está relacionado con los patrones rítmicos que aportaba al conjunto la "mbira" o "marímbula", de origen congo.[147] Los arpegios rítmicos del guajeo iban generalmente a contratiempo en relación con el ritmo básico de la clave (Línea Temporal), que tendía a acentuar el tiempo fuerte del compás, contribuyendo así al efecto de complejidad rítmica característico del estilo africano.

Otro importante plano de la textura polirrítmica era aportado por el bongó, tambor autóctono bimembranófono cuyo origen se encuentra directamente relacionado con la tradición musical africana, el cual fue incorporado gradualmente a los grupos típicos campesinos. En los ejemplos más antiguos que han llegado hasta nosotros, el bongó mantenía un ritmo estable que configuraba un contrapunto rítmico con el de la clave,[148]

---

[143] Eli, Victoria y Gómez Zoila: *El complejo del Son*. Universidad de Chile. Consultado: Julio 7, 2014. http://www.docstoc.com/docs/40027444/El-complejo-del-Son

[144] Ortiz, Fernando: *Los instrumentos de la música afrocubana*. Ministrio de Rducación, Habana, 1952.

[145] Nketia. 1974: 131.

[146] Orovio, Helio: *Cuban music from A to Z*. Tumi Music Ltd. Bath, U.K., 2004, p. 54.

[147] Wikipedia: *Guajeo*, Consultado: Febrero 14, 2013, http://en.wikipedia.org/wiki/Guajeo,

pero más adelante evoluciona hasta convertirse en una especie de solista del conjunto, al estilo de los grupos más tradicionales de música africana original, tales como los conjuntos de tambores Yuka, Abakuá y Yoruba, donde uno de los tambores (generalmente el más grave) fungía como solista improvisando figuras rítmicas libremente.

Por último, tenemos los instrumentos que interpretaban el bajo de la textura musical, entre los cuales se destaca la "tumbandera" o "tumbantonio", un cordófono primitivo de origen africano, que se implementaba temporalmente en el sitio donde se iba a ejecutar, y consistía "en un hueco abierto en la tierra, cuya profundidad le servía como resonador, el cual era cubierto por una tapa de yagua que quedaba fijada al suelo por unas estaquitas. Al centro de la yagua se ataba una cuerda de fibra animal o vegetal, que a su vez en el otro extremo quedaba sujeta a una vara flexible o a la rama de un árbol. Este instrumento se pulsaba y, en ocasiones, también se golpeaba con unos palitos sobre la yagua y la cuerda".[149]

Otros instrumentos que ocuparon la posición más grave de la textura fueron la *botija*, la cual consistía simplemente en un recipiente de barro al que se abría un orificio lateral para el soplo, y la marímbula, instrumento de origen bantú, que estaba emparentado con la *mbira* o *sanza* africana.

El bajo anticipado, característico de este estilo, convertía a esta sección de la textura musical en un participante más entre los planos que componen el contrapunto rítmico, en vez de constituir, como en el estilo europeo, la base de la estructura armónica. A su vez, la función de guía y sustento o "línea temporal", es transferida a los planos más agudos de la textura y asignada a la clave cubana.

La rumba urbana

Existe escasa documentación sobre el origen de un estilo de *rumba* llamado "*rumba de solar*" o de "*cajón*" (debido a ser un cajón común el principal medio sonoro utilizado en sus inicios), el cual, según la tradición oral, emerge a la luz pública entre finales del siglo XIX y principios del XX en algunas zonas de la Habana y Matanzas. Según el percusionista y experto en música afrocubana David Peñalosa: "…Debe ser mencionado en principio que la historia de la rumba está tan llena de incógnitas, contradicciones, conjeturas y mitos, los cuales de tiempo en tiempo han sido tomados como realidades, que cualquier semblanza definitiva sobre este género es probablemente imposible de reconstruir. Incluso los ancianos que estuvieron presentes en ciertas coyunturas históricas del desarrollo de la rumba difieren frecuentemente sobre detalles críticos de su historia."[150]

---

[148] Orozco, Danilo: Antología del Son.

[149] Eli, Victoria y Gómez Zoila: *El complejo del Son*.Universidad de Chile. Consultado: Julio 7, 2014. http://www.docstoc.com/docs/40027444/El-complejo-del-Son

La "*rumba* de solar" posee extraordinaria importancia, debido a que es el primer producto musical cubano, generado por la fusión de elementos de estilo hispanos y africanos, que es ejecutado sólo con instrumentos de descendencia africana. Sus características estructurales se ajustan perfectamente al "prototipo de la *rumba*", que hemos mencionado anteriormente, ya que su forma y su lenguaje son predominantemente hispanos mientras que su ritmo es característicamente afro-cubano; pero en este caso específico, los instrumentos por medio de los cuales se interpreta este género popular no son los tradicionales cordófonos hispánicos, sino los membranófonos e idiófonos afroides que se mantuvieron ocultos a la mirada del público durante siglos.

Tal como comentábamos anteriormente, debido a su carácter muy humilde e informal, y muy probablemente también por el hecho de que desde la desaparición de las comparsas del "Día de Reyes", a fines del siglo XIX,[151] la utilización de los tambores de origen africano se encontraba oficialmente prohibida por las autoridades de la Habana[152], este tipo de *rumba* no se ejecutaba precisamente con tambores, sino con cajones. Según Argeliers León… "del tablero del escaparate o de la puerta, o de la división de tablas que limitaba la habitación, se pasó al cajón en que se importaba el bacalao salado. Aquellos cajones resultaban de buena madera y de una sonoridad muy adecuada… Al cajón de bacalao se le sacaban las maderas, cuyas juntas venían machihembradas, se les daba cepillo y se volvían a ensamblar y pegar, con lo que teníamos un instrumento perfecto…"[153]

Desarrollo de la rumba urbana

A los primeros habitantes de los barrios marginales creados fuera de las murallas de la ciudad, una masa compuesta predominantemente por negros y mulatos libres que laboraban en el puerto, los astilleros, y en pequeñas haciendas de los alrededores de La Habana, así como por los conocidos *negros curros*, se unieron más tarde, después de 1886, gran cantidad de esclavos recién liberados que se mezclaron con otros componentes de las clases más humildes de la sociedad, tales como numerosos chinos y españoles provenientes en su mayoría de las provincias del norte de España, que habían sido contratados para trabajar en condiciones de semi-esclavitud en las áreas rurales desde mediados del siglo XIX, y que después fueron asentándose gradualmente en los poblados y ciudades.

En las viviendas de aquellos barrios marginales de La Habana y Matanzas llamadas *solares* o *cuarterías*, muchas de las cuales fueron implementadas

---

[150] Peñalosa, David: *Rumba Quinto*. Redway, CA, Bembe Books, 2011(xxii) ISBN 1-4537-1313-1

[151] Moore, Robin D.: *Nationalizing blackness*. University of Pitsburgh Press. Pitsburgh. Pa., 1997, p. 66.

[152] Moore, Robin D.: 1997, p. 229.

[153] León, Argeliers: 1981, p. 141.

rudimentariamente en viejas casonas, fue donde se llevó a cabo la fusión de razas y tradiciones culturales que dio como resultado el nacimiento de un nuevo género de *rumba urbana*, el cual, como anteriormente la *guaracha* y la *contradanza* cubanas, estaba constituido por características provenientes de Europa y Africa. Tal como lo define Argeliers León… "En la fiesta que constituyó una rumba concurrieron, pues, determinados aportes afroides, pero convergieron también otros elementos, de raíz hispánica, que habían sido incorporados ya a las expresiones que aparecían en la nueva población que surgía en la Isla[154]…la *rumba* no es *caricatura* ni *réplica deformada* de los elementos originales, sino una nueva expresión con lo que el pueblo ha asimilado de éstos."[155]

En cuanto al componente hispano de la *rumba de solar* nos dice el famoso rumbero del grupo *Los muñequitos de Matanzas* Esteban Lantrí ("Saldiguera"), que "la inspiración que se hace en el guaguancó se avecina mucho con el español… todo el que cante rumba tiene que saber que eso tiene de español… hay personas que dicen que no, pero yo, que soy hijo de español también, siempre lo oí de mi padre y de mi abuelo…"[156] A pesar de su fuerte componente africano, la *rumba de solar* es ciertamente tan mestiza y autóctona como la *guaracha* y la *contradanza* cubanas.

Originalmente, el conjunto de la *rumba* estaba compuesto por tres cajones, el más pequeño y por consiguiente más agudo, llamado *quinto*, era construido a partir de unas cajas en las que se importaban velas de cera y fungía como solista, improvisando figuras rítmicas que en ocasiones establecían un dialogo con el bailador. Como ya hemos mencionado anteriormente con respecto al bongó, en este nuevo estilo de la *rumba*, el plano más agudo representado por el *quinto*, pasa a cumplir la función de solista del conjunto, a diferencia de los estilos más antiguos (congo, yoruba o carabalí), donde la parte solista se encontraba en el plano más grave. El segundo cajón era llamado *macho* o *tres-dos*, debido a que su ritmo esencial estaba basado en el de la clave cubana, la cual posee una distribución de acentos correspondientes a cinco golpes, distribuidos en combinaciones de *tres-dos* o *dos-tres* pulsaciones. El cajón de mayor tamaño se llamaba *hembra* o *salidor*, debido a que usualmente era el que comenzaba o "rompía" la *rumba*. Los cajones originales fueron sustituidos posteriormente por tambores cilíndricos con forma convexa de barril, que en sus inicios eran afinados con duelas de madera afincadas por medio de cuerdas al tambor, y más tarde con llaves modernas de metal.[157]

---

[154] León, Argeliers: 1981, p. 139.

[155] León, Argeliers: 1981, p. 140.

[156] Valdés, Oscar: La Rumba, documentary, Cuba, 1978. https://www.youtube.com/watch?v=-SRYG3KQzD4. Consultado: 22 de mayo de 2015.

[157] Linares, María Teresa y Núñez, Faustino: 1998, p. 278-279.

También se utilizaron en el conjunto de la *rumba* los toques con dos cucharas o dos palillos sobre un trozo horadado de bambú llamado *guagua* o *catá*, las claves cubanas y el güiro, y unas sonajas parecidas a las maracas de origen bantú, llamadas *nkembi*.[158]

Según dice Philip Pasmanick en su importante trabajo *Décima y Rumba*: "La mayoría de las canciones de rumba, y sobre todo los guaguancós, se desarrollan de la misma manera: primero, una introducción sin palabras llamada *diana* o *lalaleo*, con la alternación de solo y dúo que caracteriza muchos estilos musicales cubanos. A veces un cantante especializado agrega ornamentos musicales llamados *floreos*. Sigue el cuerpo de la canción, llamado *inspiración*, donde aparece la décima si es que la hay; y finalmente el *montuno*, caracterizado por un estribillo repetido por el coro, mientras el solista improvisa frases cortas en un patrón de llamado y respuesta." El siguiente fragmento, tomado de una presentación del reconocido vocalista Carlos Embale, ejemplifica lo anteriormente expuesto:

Diana:

Na na na na, na na…

Inspiración:
Cuando tú, tu desengaño veas
de tantas ilusiones vanas que te alientan
buscarás los lugares más oscuros
para poder llorar a solas tantas penas

Na na na na, na na…

Mientras yo al verte adolorida y triste
le cuente al mundo tus hazañas nuevas
y a ti te diga, negra linda, no te atrevas
a provocar más nunca la ira de los roncos

De los roncos… ¡ay!... de los roncos…

Montuno:

Ven a gozar con el edén que tienen los roncos
expresamente para las bellas…

Ven a gozar pinareña, ven a gozar pinareña…
[se repite indefinidamente alternando el solista con el coro][159]

---

[158] León, Argeliers: 1981, p. 142.

[159] Embale, Carlos: El edén de los roncos, Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=q3DMpNOdDfY. Consultado: 7 de junio de 2015.

Como podemos apreciar en el anterior comentario de Pasmanick, la parte vocal de la *rumba* se ajusta al patrón "modificado" de la antigua canción española de copla-estribillo, incluyendo, en este caso, la novedosa sección del *montuno*, al que pudiéramos considerar un "estribillo ampliado, o desarrollado"[160], el cual adquiere especial importancia dentro de la estructura de la canción, convirtiéndose de esa manera en una verdadera sección independiente, la cual usualmente incluye la alternancia de solista y coro tan característica de la música africana.

La melodía de la parte vocal, así como el metro del verso suelen ser muy variadas y flexibles, y según Pasmanick: "Las melodías de las rumbas son tan variadas como las estructuras textuales, pero para la décima en la rumba, como para la décima en el *punto* cubano, la melodía no es de primera importancia… el solista puede escoger o improvisar una tonada para su verso, siempre y cuando funcione bien con la métrica de la canción y el compás característico de la clave."[161]

El siguiente es un ejemplo del texto de una *rumba* con base en la *copla tradicional* con metro de cuarteta cantada por Inés Carbonell:

Inspiración:

Ay, mire aquí está el mondongo
que usted me mandó a buscar
y como no puedo entrar
en la puerta se lo pongo

Fui con mi perro Trabuco
al monte a cazar jutía
y a ver si es que él no podía
caminar por los bejucos

Montuno:
Oh, mamá-buela…
Oh, mamá-buela…[162]

En ella se hace a referencia a un tema muy utilizado en la *rumba* tradicional, el del *perro Trabuco*, sobre el que también comenta Pasmanick: "La famosa décima del perro Trabuco se canta con la *columbia*, el más intenso de los tres ritmos de la *rumba*. He

---

[160] Pasmanick, Philip: Décima y Rumba, p. 11. https://www.scribd.com/doc/16634116/Decima-y-Rumba-Completo. Consultado: 26 de mayo de 2015.

[161] Pasmanick, Philip: p. 11.

[162] Rumba en casa de Amado con Inés Carbonell, Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=9AlYpp8F5a8. Consultado: 26 de mayo de 2015.

oído la canción en por lo menos tres variantes. Con su perro parlante e irónico, sugiere el género del disparate, pero también refleja una tendencia al relato fantástico para hacer crítica social. Esta versión es de Justi Barreto [Guaguancó '69, Justi Barreto y su grupo folklórico Gema LPG 3072]."

Mandé a mi perro Trabuco
al monte a cazar jutía
me dijo que no podía
caminar por los bejucos
mira perro, yo te busco
un monte firme y espeso.
No mi amo no es por eso
usted sabe lo que pasa,
que usted se come la masa
y a mí me deja los huesos.[163]

Sólo se conservan actualmente tres de los muchos estilos de la *rumba de solar* que han sido nombrados por los más antiguos informantes, como la *tahona*, la *jiribilla*, el *palatino* y la *resedá*, entre otros.[164] Uno de estos estilos supervivientes es el *yambú*, *rumba* muy antigua de ritmo lento, donde según Argeliers León "los bailadores adoptaban una actitud [como de] ancianidad e imitaban dificultad en [la ejecución] de los movimientos".[165]

Otro estilo de la *rumba*, el más antiguo según Raúl Martínez Rodríguez, es el llamado *columbia*, y de acuerdo con algunos informantes surge en una zona cercana al pueblo de Unión de Reyes al sur de Matanzas, así como en otros pueblos cercanos como Sabanilla y Alacranes.[166]

Esta *rumba* es bailada por un hombre solo, el cual hace alarde de movilidad y acrobacia mientras establece un diálogo rítmico con el ejecutante del tambor *quinto*. El cantante, a su vez, aborda variados temas, haciendo alusión a situaciones sociales, personas y hechos, así como utilizando, según Argeliers León: "palabras del vocabulario *palero* [congo], o de las parlas *yoruba* o *abakuá*..." También nos dice Argeliers León que: "La línea melódica de estos cantos resulta una versión de la estructura melódica de los cantos de *palo*."[167]

---

[163] Pasmanick, Philip: p. 14.

[164] León, Argeliers: 1981, p. 143.

[165] León, Argeliers: 1981, p. 143.

[166] Martínez Rodríguez, Raúl: *La rumba en la provincial de Matanzas*. Panorama de la música popular cubana. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1998, p. 128.

[167] León, Argeliers: 1981, p. 144.

El más moderno estilo de *rumba* de solar, llamado *guaguancó*, es también un baile de pareja, en el cual ésta se enfrasca en un remedo danzado del cortejo o galanteo que llevan a cabo algunos animales, como el gallo y la gallina. El hombre persigue a la mujer y aguarda el momento en que pueda tomarla desprevenida para ejecutar un rápido movimiento pélvico de clara connotación sexual llamado *vacunado*. Según Argeliers León, “la parte inicial del canto es extensa y toma el carácter de un largo relato, casi siempre alusivo a un suceso o a una persona…” También según León, en ocasiones los cantores utilizan décimas para la improvisación de sus textos, aunque también pueden utilizar simples pareados “no necesariamente octosílabos, o una prosa”.[168]

En la novela *La familia Unzúazu* (1901), del intelectual y político negro cubano Martín Morúa Delgado (1857-1910) encontramos un valioso testimonio de primera mano sobre lo que parece ser un baile de *rumba* en sus orígenes, durante finales del siglo XIX. En ésta se describe la participación de Liberato, un negro esclavo, en lo que el autor denomina *asociaciones de rumba*, donde podemos apreciar la similitud existente entre los detalles del baile de las parejas con la *rumba de cajón* actual. Dice Morúa: “Liberato había sido reacio a todo intento de cultura intelectual. Pero, a cambio de esto, en cuanto veía una oportunidad volaba al barrio de Antúnez, donde campeaban a su capricho y por su respeto las asociaciones de *rumba*, concurridas siempre por hombres y mujeres del *bronce*, libres, que organizaban francachelas con repiqueteos de tamborcitos y cantos africanizados, siguiendo con desaforada viveza el ritmo de la danza cubana: y a compás bailaban las parejas, separados los individuos, frente el uno de la otra. Lo que no podía ser de otro modo; porque los *ajetreos y revoluciones de caderas* y de todo el cuerpo de los bailadores eran tales que no consentían acercamientos. Bastante se excitaban, aún de lejos, terminando por arrastrar en el lodo de la más desenfrenada lascivia sus extravagantes descoyuntamientos; por lo cual más popularidad ganaba, y gozaba de mayores simpatías entre las mujeres el hombre, y entre los hombres la mujer, que más *desgozne* mostraba en sus libidinosos contoneos…”[169]

Por su estrecha relación con segmentos culturales muy específicos, limitados y humildes de la nación cubana, y debido a la prohibición y restricciones a las que estuvo sometida su práctica durante largo tiempo, así como por el alto grado de sofisticación necesaria para su ejecución, que colinda verdaderamente con los estrictos requerimientos de una “iniciación”, la *rumba de solar* nunca alcanzó una amplia difusión dentro de la población de la Isla, y se conserva aún hoy, tal como otras manifestaciones folklóricas, en la forma de un género fósil, cuya práctica se ha conservado durante largo tiempo sin mayores cambios o variaciones. Aún así, las atractivas características de su estilo han influido de forma determinante en géneros musicales posteriores como el *son* cubano y muchas otras de sus modalidades.

---

[168] León, Argeliers: 1981, p. 143-144.

[169] Ortiz, Fernando: 1986, p. 9

Los orígenes

La rumba de *cajón o de solar* parece haberse originado durante un largo y gradual proceso a partir de ciertos elementos de estilo precedentes, entre los cuales se han señalado, por la similitud de algunas de sus características, los de las fiestas de tambores Yuka, de origen congo. Estas fiestas o "*rumbas*" constituyen un perfecto ejemplo de cómo emergieron a la luz pública ciertos géneros que fueron cultivados durante siglos en el reservado espacio de los barracones de esclavos y los llamados *Cabildos de Nación* (donde se les permitió a los esclavos practicar sus costumbres y manifestaciones culturales), hasta el momento en que pudieron manifestarse más libremente e interactuar con elementos de la cultura hispánica, particularmente después de la abolición de la esclavitud en 1886.

Los toques de tambor Yuka comparten con la *rumba de solar* ciertas características como los movimientos de la danza que imitan el cortejo sexual, los cuales han sido descritos por Argeliers León de la siguiente forma: "Los tambores Yuka solían acompañar un baile también llamado Yuka, ejecutado por una pareja suelta, de frente, dando pasos muy cortos a la manera de breves golpeteos, alternando la punta y el talón. El hombre persiguiendo a la mujer, ésta esquivándolo, hasta que aquel podía realizar un golpe pélvico, el cual era repetido varias veces por ambos mientras proseguía el baile, gesto éste del mismo tipo del *vacunao* de la rumba."[170] Este estilo de requerimiento sexual y el golpe pélvico del *vacunao* puede apreciarse de forma similar en el moderno *guaguancó*.

También, tal como en la *rumba* moderna, el conjunto de Yuka estaba formado por tres tambores hechos de troncos rústicos (llamados por orden de tamaño: caja, mula y cachimbo) con parches de cuero de buey clavados al cuerpo del tambor, y se utilizaban, tal como se utilizan actualmente en la *rumba de solar*, los toques con dos palos sobre un trozo horadado de bambú llamado guagua o catá, o directamente sobre la caja del tambor.[171]

A diferencia de los cantos de la *rumba* moderna, donde se utiliza preferentemente el castellano, con breves inclusiones de textos en lenguas africanas, los cantos de Yuka utilizan principalmente la lengua bantú, característica que sugiere la pertenencia de este estilo a una etapa temprana del proceso evolutivo de la *rumba*.

Rumba y Abakuá

Si entre el género congo de los tambores Yuka y la *rumba de solar* podemos apreciar ciertas similitudes que pudieran constituir un indicio de precedencia y

---

[170] León, Argeliers: 1981, p. 67.

[171] León, Argeliers: 1981, p. 67.

parentesco, entre la *rumba* y la tradición cultural de los esclavos carabalíes en Cuba encontramos profundas analogías.

Los esclavos carabalíes, tal como se llamó a los procedentes de Calabar, en Nigeria sur-oriental, comenzaron a llegar a Cuba desde el siglo XVI entre muchos otros esclavos procedentes de diversas tribus y regiones, los cuales fueron conocidos en Cuba como gangás, congos, congos-reales, mandingas, lucumíes y brícamos.[172]

Según la tradición oral, "…Cerca del año 1800, un grupo de carabalíes brícamos fueron transportados a Cuba desde el territorio Efí perteneciente a Calabar, los cuales estaban representados por un rey llamado Efík Ebúton. Con él llegó un príncipe del territorio Efó llamado Anameruto Ápapa Efó y otros nueve hombres sabios. Todos ellos pertenecían a la misma religión Abakuá, pero representaban a diferentes tribus."[173]

Los carabalíes, al igual que otros grupos de esclavos, crearon a su llegada sociedades llamadas *cabildos* o *grupos de nación*, con el propósito de preservar su religión y tradiciones culturales. Aquellos cabildos fueron posteriormente autorizados por los amos españoles, y se les permitió reunirse y celebrar el "Día de Reyes" mostrando públicamente su música, sus bailes y sus vestidos tradicionales.

Por medio de aquellas celebraciones los esclavos carabalíes develaron el aspecto exterior de su cultura, pero siempre mantuvieron en el más absoluto secreto los detalles de su religión Abakuá, la cual practicaron inicialmente bajo la guía del mencionado rey Efík Ebúton. Ellos conservaron el nombre original de su primera logia: Ápapa Efó y, según la tradición, limitaron la participación en ésta a los miembros africanos originales y esperaron veinte años antes de permitir la entrada de nuevos miembros criollos.[174]

En un período de sólo 37 años, entre 1840 y 1877, fueron fundadas trece logias Abakuá en La Habana y tres en Matanzas. Precisamente en el área geográfica donde posteriormente la *rumba de solar* surgiría a la luz pública.

Según Ivor Miller, "…la emergencia de los Abakuá coincide con la expansión de la Habana hacia los barrios que se encontraban fuera de las murallas…"[175], entre los cuales poseían particular importancia los que se encontraban alrededor del puerto y los astilleros. "El puerto de La Habana poseía la mayor fuerza laboral de la ciudad, donde desde 1763 los barcos eran cargados y descargados por equipos de negros libres que habían servido en los *batallones de pardos y morenos* de La Habana… Muchos miembros de la milicia en el puerto de La Habana eran carabalíes, y algunos de ellos

---

[172]Miller, Ivor L.: *Voice of the leopard*, University Press of Mississippi/Jackson, 2009, p. 38

[173] Miller, Ivor L.: 2009, p. 38.

[174] Miller, Ivor L.: 2009, p. 40.

[175] Miller, Ivor L.: 2009, p. 89.

llegaron a ser capataces que poseían capital y propiedades… existían íntimos, aunque ocultos, lazos entre las sociedades Abakuá, la dirigencia de los cabildos carabalíes, las milicias de color, los capataces de los muelles y los propietarios negros…”[176]

También ocuparon un lugar de importancia en el desarrollo de las sociedades Abakuá, así como de la *rumba* los llamados *negros curros*, tan relacionados a la aparición de la *guaracha* cubana durante el siglo XVIII, los cuales de acuerdo con el escritor costumbrista José Victoriano Betancourt[177] llevaban sus dientes cortados [en punta] a la usanza *carabalí*. Los negros curros, llegados de España en una fecha indeterminada, se asentaron en una zona aledaña a los astilleros llamada El Manglar, que más tarde pasó a formar parte del barrio de Jesús María, un importante centro de los cabildos de nación y posteriormente de gran actividad para la sociedad Abakuá.

Según nos dice Ivor Miller: “…Existe evidencia documental de que ellos [los negros curros] participaron en la formación de las sociedades Abakuá…”[178] “Los bailes de Yuka que eran interpretados durante las reuniones de los cabildos en La Habana y Matanzas [ca. 1870] se encontraban dentro del área de acción de los cabildos carabalíes y de los nacientes Abkuá, todos los cuales contribuyeron a [la evolución de] la rumba. Entre los más notables rumberos de Matanzas se encontraban algunos miembros de los cabildos carabalíes que fueron organizadores de la primera logia Abakuá de Matanzas. Durante el desarrollo de la rumba en el siguiente siglo, muchos de sus más importantes cultivadores fueron miembros de la sociedad Abakuá. El baile de Yuka y su derivado, la rumba Yambú, ambos considerados como aspectos de las tradiciones Bantú-Congo, fueron también interpretadas por carabalíes y Abakuá, mientras que la rumba emergía como una manifestación criolla [autóctona] en la cual podían participar los músicos de cualquier nación.”[179]

Como mencionábamos anteriormente, la similitud entre muchos elementos constitutivos de los ritos Abakuá y de la *rumba* de solar es amplia y evidente, debido a lo cual podemos suponer que existió gran influencia de la cultura carabalí sobre el naciente género.

Además de ciertas características generales que corresponden también a otros estilos de música africana, tales como la estructura antifonal de pregunta y respuesta en las voces, la forma en que se ejecutan los tres tambores del conjunto, y la aparición de uno o dos idiófonos que acentúan la *línea temporal*, tales como el catá y las claves, es

---

[176] Miller, Ivor L.: 2009, p. 79.

[177] Betancourt, José Victoriano: *Los curros del manglar*, El Artista, tomo I, núm. 21, domingo 31 de diciembre de 1848, p. 315-318. Consultado: Agosto 25,2010, http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/68060620217137506322202/p0000011.htm#55.

[178] Miller, Ivor L.: 2009, p. 79.

[179] Miller, Ivor L.: 2009, p. 159.

posible apreciar otras características más específicamente relacionadas con el ritual Abakuá.

Especialmente el estilo de la *rumba columbia* muestra las más estrechas semejanzas con el mencionado ritual. Según Donald Brooks Truly: "…ésta [la *columbia*] posee un a sabor más africano que cubano, principalmente porque su ritmo se presenta en tiempo compuesto [el pulso ternario es predominante…y en algunas ocasiones las partes básicas de pulso binario son ejecutadas simultáneamente con las partes de pulso ternario (hemiola)][180] …su texto es africano y no hispano, y el tamborero principal interactúa en su improvisación con el bailador solista…"[181]

Quizás la más sobresaliente de estas características sea la interacción establecida entre el bailador y el tambor *quinto* en la *rumba columbia*, muy similar a la que entabla el *bonkó* con el *Íreme* o *diablito* en el ritual Abakuá. De una forma improvisatoria, los ejecutantes del *quinto* y el *bonkó* respectivamente ejercen una evidente influencia en los movimientos de los bailadores, y a la vez reaccionan también a esos movimientos.[182] En la *columbia*, el bailador realiza una representación danzaría muy enérgica y acrobática, imitando diversos movimientos tomados de la vida real, tales como los de ciclistas, cortadores de caña y peloteros, pero también reproduce muchos de los movimientos característicos del *Íreme* Abakuá.[183]

En el *guaguancó* existe un ejemplo específico de su "vocabulario" que es tomado de la tradición Abakuá, el cual consiste en el ritmo del tambor "obiapá", o tambor de "un golpe" del conjunto *biankomekó*. Si observamos detalladamente este patrón rítmico, y lo comparamos con el patrón del *salidor* del *guaguancó*, podemos constatar que éstos son muy similares.[184] De acuerdo a Rolando Pérez Fernández, "la *clave de rumba* se encuentra en el patrón guía o "bell pattern" Abakuá en Cuba"[185]

---

[180] Peñalosa, David: 2012, p. 190.

[181] Brooks Truly, Donald: The Afro-Cuban Abakuá: *Rhythmic origins to modern applications.* University of Miami, Open access dissertations, Miami, Florida, 2009. p. 60. http://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations. Retrieved May 25, 201.

[182] Brooks Truly, Donald: 2009. p. 58-59-60. http://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations. Retrieved May 25, 2015.

[183] Brooks Truly, Donald: 2009. p. 60. http://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations. Retrieved May 25, 2015.

[184] Brooks Truly, Donald: 2009. p. 58-59-60. http://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations. Retrieved May 25, 2015.

[185] Pérez Fernández, Rolando A.: *Review of Music in the Hispanic Caribbean by Robin Moore.*

Del proto-son al son

Hemos mencionado anteriormente que debido a las analogías y similitudes que existen entre las *rumbitas campesinas* y el género que llegó a llamarse *son cubano*, éstas han sido clasificadas por Danilo Orozco como *proto-sones* o *soncitos primigenios*. Las *rumbitas campesinas* muestran, aunque de forma parcial o embrionaria, las características estructurales que definirían posteriormente al *son*, es decir, la utilización del *montuno*, el contrapunto rítmico que se establece entre diversos planos de la textura musical, tales como el *guajeo* del *tres*, la línea temporal asignada a la clave, el ritmo de la guitarra, del bongó y del bajo, el estilo responsorial del solista y el coro, y los nuevos timbres que se fueron incorporando gradualmente al grupo instrumental.

Según Radamés Giro: …"En sus inicios el *son* constaba de un estribillo que, en boca del *tresero*, se reiteraba durante un número indefinido de compases; los bailadores se reunían en torno al ejecutante, que era la figura central del baile, para escucharle cantar *sones*."[186]

La siguiente cita de Miguel Matamoros (1894-1971), uno de los más famosos soneros de todos los tiempos, nos brinda una descripción del *son* en su etapa más temprana, cuando todavía su forma se limitaba a la repetición variada de un solo motivo llamado *montuno*. Nos dice Ned Sublette: "Matamoros cuando niño tocó sones y danzones en su armónica para entretener a los trabajadores de una fábrica de tabacos local. En una entrevista, él recuerda los sones de su infancia:

La Chispa de Oro era una sociedad en la calle San Antonio (Santiago de Cuba), donde sólo se bailaban *sones*. Los *sones* que se componían en aquel entonces no eran más que dos o tres palabras que se repetían durante toda la noche, como aquel *son* que dice: "Caimán, caimán, caimán, ¿donde está el caimán?", o aquel otro, "La pisé, la pisé, la pisé mama, con el pié, con el pié, con el pié, na'má".[187]

De acuerdo con Radamés Giro: …"Con posterioridad el estribillo se enlazó a una regina (nombre dado a la cuarteta por los campesinos de la región oriental de Cuba). La estructura estribillo-copla- estribillo apareció en el *son* oriental desde fecha muy temprana, tal como se le encuentra en uno de los sones más antiguos que se conocen, *Son de máquina*, que consta de tres reginas con sus correspondientes estribillos"[188] [Figura 32]
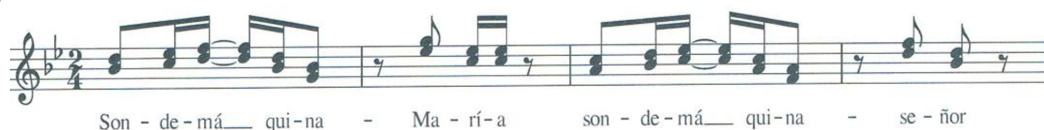


Fig. 32 – Son de máquina.[189]

---

[186] Giro, Radamés: 1998, p. 198.

[187] Sublette, Ned: *Cuba and its music*. Chicago Review Press, Inc., 2004. P. 367.

[188] Giro, Radamés: 1998, p. 199.

En el disco *Antología Integral del son*, un trabajo investigativo de Danilo Orozco sobre la familia Valera-Miranda en la región de Guantánamo, se ha recogido una versión de *nengón*, género antecesor del *changüí* guantanamero, que muestra la tradicional forma estribillo-copla-estribillo, el cual, en este caso, por su constante repetición variada se convierte en un verdadero *montuno*. El texto cantado es el siguiente:

Yo he nacido para ti nengón,
yo he nacido para ti nengón… [bis]

Guantánamo Dieciséis,
colonia de mi esperanza [bis]
no me tengas desconfianza
que estoy dentro de la ley

Yo he nacido para ti nengón,
yo he nacido para ti nengón… [bis][190]

El *nengón* es un *proto-son* precursor del *changüí* guantanamero y posteriormente del *son* santiaguero. Este se caracteriza por la constante alternancia de versos improvisados entre un solista y un coro. Los instrumentos tradicionales utilizados en el *nengón* son el tres, la guitarra, el güiro y el *tingotalango* o *tumbandera*.[191]

Según Danilo Orozco: "El *changüí* es un género de canto, danza y versificación que es típico de la región de Guantánamo y sus alrededores. Comparte importantes características con el complejo del *son* en cuanto a ciertos ritmos, instrumentos y la presencia de estribillos corales. A la misma vez exhibe ciertos elementos originales y propios… su estilo de ejecución es totalmente contrario a los estándares del *son.* La parte del *bongó* en el *changüí* está basada en el continuo soporte de uno o dos golpes (ejecutados cerca del borde), junto a otros dos golpes ejecutados en el centro del parche, así como muchos otros ritmos fragmentarios y contrastantes insertados en la música. En un momento predeterminado, la distribución de los golpes forman una serie de patrones rápidos y acentuados, conocidos como *picao*. Ocasionalmente se agrupan en combinación con los acentos fuertes o medianos. Este tipo de patrones rítmicos posee elementos comunes con el estilo de la *rumba*, de origen bantú… también el *tres* ejecuta simultáneamente una serie de figuras melódico-rítmicas que, sin abandonar el patrón

---

[189] "Carusito" Hernández, Florencio: Son de máquina, Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=RXwOMmn1ZTQ, Consultado: 18 de junio, 2015. Transcripción del autor.

[190] Orozco, Danilo*: Antología Integral del Son.* CD, Virgin Records España S.A., 1999.

[191] *Griffin, Jon: Cuban Music Styles.* http://salsablanca.com/ethnomusicology/cuban-music-styles/. *Consultado: 28 de mayo de 2015.*

rítmico básico, da inicio a peculiares repeticiones y variaciones en relación con la parte del *bongó*."[192]

También en *sones primigenios* de Isla de Pinos, en el extremo opuesto de la Isla, tales como el *sucu-sucu*, encontramos la misma estructura de copla-estribillo que en los *proto-sones orientales*. Según María Teresa Linares, en el *sucu-sucu*: …"La música es semejante en su estructura formal, melódica, instrumental y armónica a un *son montuno*. Alterna un solista con un coro que canta un pasaje fijo, acompañado de un conjunto. El solista entona improvisaciones sobre una cuarteta o una décima. El conjunto instrumental inicia una introducción en que los instrumentos se van integrando gradualmente a partir del *tres*. Esta introducción de ocho compases va seguida del estribillo por el coro que alterna con el solista varias veces."[193]

El son, ¿de Oriente o de La Habana?

Una de las opiniones más firmemente establecidas por la tradición, oral y escrita, en el pueblo cubano es la de que el *son* surge en la región oriental de la Isla, pero en realidad no existen pruebas documentales fehacientes sobre su lugar de origen. Sobre este tema lo único que se conserva son los testimonios orales de algunos informantes, y sabemos que éstos resultan ser frecuentemente muy engañosos y contradictorios. Con respecto a las creencias sobre el origen del *son* pudiéramos decir lo mismo que David Peñalosa con respecto a la *rumba de solar*, que están llenas de "incógnitas, contradicciones, conjeturas y mitos."[194]

Desde su emergencia a la luz pública en la Habana de los años veinte, el origen del *son* cubano ha estado siempre envuelto en una larga controversia que todavía está lejos de terminar. Ya desde sus inicios, los conjuntos de *son* acostumbraron a utilizar nombres relacionados con su procedencia, tales como el "Cuarteto Oriental" y el "Sexteto Habanero", en una constante pugna de relaciones públicas por establecer la codiciada "denominación de origen". También en los textos de las melodías encontramos frecuentes menciones, tales como; "Mi son oriental", y el conocido tema "Son de la loma, y cantan en llano", en discreta alusión a la montañosa región del este de Cuba.

En un plano más sofisticado e intelectual se encuentran los escritos musicológicos de Alejo Carpentier, el cual escribe sobre este tema en su libro *La música en Cuba*: "Hacia el año 1920, la Habana se vio invadida por el *son*. Sus letras hablaban de Manzanillo y de Palma Soriano, haciendo el elogio de patrias chicas, enclavadas en la tierra madre:

---

[192] Orozco, Danilo: *The influence of family traditions in Cuban music*, Cuba in Washington. Smithsonian Folkways, 1997, p. 8.

[193] Linares, María Teresa: *El sucu-sucu en Isla de Pinos*, Academia de Ciencias de Cuba, La Habana, 1970.

[194] Peñalosa, David: *Rumba Quinto*. Redway, CA, Bembe Books, 2011(xxii) ISBN 1-4537-1313-1

Son de Oriente,
mi *son* caliente,
mi *son* de Oriente."

Carpentier sitúa el origen del *son* nada menos que en el siglo XVI, cuando dice: "El son constituyó una extraordinaria novedad para los habaneros. Pero no era de invención reciente, como es de suponerse. Desde los tiempos de la Má'Teodora, era conocido como género de canción bailable en la provincia de Santiago…"[195]

Emilio Grenet se adhiere como Carpentier a la teoría del origen oriental cuando nos dice: "El *son* irrumpe en la capital para imponer una moda que se apodera del entusiasmo de nuestros bailadores y le discute su supremacía al *danzón*, alrededor del año 1917. El ambiente se saturó entonces con el perfume del agreste Oriente…", e incluye también el controvertido detalle de la Má'Teodora: "A pesar de su apogeo relativamente reciente, se le atribuye al *son* una antigüedad que alcanza hasta los albores de nuestra historia musical, ya que Má'Teodora, hermana de Micaela Ginés, nuestra 'vigüelista de los años1568 a 1592', cantaba esos ritmos populares acompañada de su bandola en Baracoa, que es, según Sánchez de Fuentes, el lugar donde nació el son Oriental."[196]

Cristóbal Díaz Ayala se suscribe a la teoría orientalista e inclusive a la de la Má'Teodora en su libro *Música Cubana, del areito a la nueva trova* publicado en 1981, cuando nos dice: "Y era viejo el *son*; estaba ya en las notas de la Má'Teodora del siglo XVII [sic]; vivió y proliferó en Oriente, pero prejuicios raciales y locales le han atrasado de su consagración en La Habana."[197]

Pero ya en 1994, cuando edita su importante trabajo titulado "Discografía de la Música Cubana", Ayala corrige la anterior información diciendo sobre el *son*: "Por mucho tiempo se le dio un origen antiquísimo, en el siglo XVI, partiendo del libro *Las artes en Santiago de Cuba* de Laureano Fuentes Matóns, publicado en 1893. En 1971, el investigador Alberto Muguercia probó con sólida argumentación la falacia de esta teoría, y tanto él como otros investigadores, [tales] como Danilo Orozco, fijan el origen del *son* en la zona montañosa de Sierra Maestra, en la provincia de Oriente, en la segunda mitad o fines del siglo pasado."[198] Pero a su vez expone Ayala otra controversial teoría sustentada sólo en tradiciones orales, la de la introducción del *son* en La Habana por

---

[195] Carpentier, Alejo: 1979, p. 192.

[196] Grenet, Emilio: Música Cubana. *Orientaciones para su conocimiento y estudio*. Panorama de la música popular cubana. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1998, p. 82.

[197] Díaz Ayala, Cristóbal: *Música cubana, del Areyto a la Nueva Trova*, Ediciones Universal, Miami Florida, 1993, p. 114.

[198] Díaz Ayala, Cristóbal: Díaz Ayala, Cristóbal: *Discografía de la Música Cubana*. Editorial Corripio C. por A., República Dominicana, 1994, P. 317.

miembros del Ejercito Permanente en 1909: "Parecen coincidir los autores en que el *son* llega a La Habana en 1909, cuando al crearse el Ejercito Permanente por el Presidente José Miguel Gómez, precisamente uno de sus objetivos fue el de desenraizar al soldado de su punto de origen, moviendo la tropa a prestar servicio en sitios distantes…"[199]

Al respecto, y basado en estudios más recientes, nos dice Radamés Giro: "Uno de los aspectos más discutidos – y discutibles – de la expansión del *son* es su "llegada" a La Habana. Se ha dicho – muchos lo han repetido – que el mismo fue "traído" a la capital en 1909 por el Ejercito Permanente… por simplista no es posible aceptar esta afirmación, pues ¿cómo es posible que una institución armada, cuya función principal no era la música, pudiera lograr introducir el son en La Habana? No basta con afirmar que a este cuerpo armado estuvieran vinculados algunos músicos, muchos de ellos soneros. No puede negarse la contribución del Ejercito Permanente a la expansión del son, pero esto no debe llevarnos a la afirmación de que lo trajo a La Habana. Más razonable es decir que el son llegó a la capital a través de los que emigraban de su lugar de origen a otras regiones, incluyendo la capital. Si el son es un fenómeno artístico que se venía formando desde la segunda mitad del siglo XIX – y no sólo en la antigua provincia de Oriente - , es lógico suponer, más no afirmar, que ya mucho antes de 1909 se escuchara en la capital por las razones antes apuntadas…"[200]

En su importante texto "Del canto y el tiempo", Argeliers León no menciona al referirse al *son* la teoría del origen oriental, sólo dice al respecto: "Por su forma, el *son* parte de la alternancia de copla y estribillo" y que "…de ésta hay referencias desde el siglo XVIII".[201] En el mismo texto él señala que la sonoridad típica o clásica del *son* emerge o "cristaliza" en La Habana. Según sus propias palabras: "En la Capital, a la guitarra que acompañaba y llenaba una parte grave, y al tres que seguía al cantor en una parte aguda, se le fueron añadiendo los demás instrumentos, cristalizando en un tipo de conjunto de seis o siete instrumentos (sexteto o septeto): guitarra, tres, maracas, claves (en manos del cantante) y bongó; la marímbula, la botija o una segunda guitarra completaban el conjunto."[202]

María Teresa Linares muestra gran discreción al asignar a una zona específica el origen del *son*, en su libro "La música entre Cuba y España". Ella sólo dice que: "…el *son* comienza a divulgarse en grabaciones a partir de grupos de orientales, agrupados con músicos de otros lugares, incluyendo la ciudad, en La Habana…" y que: "María Teresa Vera, que había comenzado a cantar profesionalmente con Manuel Corona en 1911, y en

---

[199] Díaz Ayala, Cristóbal: 1994. P. 317.

[200] Giro, Radamés: *Los Motivos del son*. Panorama de la música popular cubana. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1998, p. 200.

[201] León, Argeliers: 1981, p. 113.

[202] León, Argeliers: 1981, p. 115.

1916 había grabado canciones con Zequeira, grabó en 1918 con Carlos Godínez (1882-1953)… Godínez fue uno de aquellos pioneros venidos de Oriente."[203]

En Danilo Orozco, a pesar de ser un profundo estudioso de los orígenes del *son* en la región oriental y un gran entusiasta y promotor de sus modalidades orientales como el *changüí*, se observa una evolución hacia la elaboración de una teoría más amplia del nacimiento del *son*, la cual abarca otras regiones de la Isla, cuando expone:

"Las zonas orientales de la isla serían propicias para gran parte de factores específicos importantes en resultados interactivos; relaciones patriarcales, tipo familiar analizado, fuerte presencia bantú, y otros. Pero algunos de ellos – quizás menos acentuados – marcaron también a zonas del centro y extremo occidental del país, por lo que algunas dan señales de procesos similares (casi desconocidos), al menos en las fases de transición, lo que también explica la afinidad sonera en tales regiones aún antes de su completa proyección nacional. De modo que cientos de territorios orientales tienen mucha importancia generatriz objetiva – pero no excluyente – y esto abarca la temprana interrelación rural-urbana."[204]

Al respecto de lo que señala Orozco acerca de "factores específicos que marcaron también a zonas del centro y extremo occidental del país", ya hemos mencionado anteriormente cómo en esas zonas se han identificado manifestaciones muy antiguas de *rumbitas* y *proto-sones* como la del *sucu-sucu* en Isla de Pinos, las cuales, por la relación de sus textos con las guerras de independencia pueden ser situadas cronológicamente en las etapas más incipientes de la evolución del *son*, durante la segunda mitad el siglo XIX.

Por ejemplo, Radamés Giro nos habla de manifestaciones de *proto-sones* en la provincia de Matanzas en una época muy temprana del siglo XX: "En Matanzas también se hizo *son*, y el famoso compositor y tresero Chicho Ibáñez afirma que en 1906 compuso su primer montuno titulado *Pobre Evaristo*: 'Era una tonada con tres o cuatro palabritas que uno ponía, y atrás le poníamos una frase repetida, el verdadero montuno para que todo el mundo la cantara. Así la gente respondía coreando […]' Ibáñez compuso en Pedro Betancourt, su lugar de nacimiento, muchos de esos montunos. 'Sin embargo, en aquellos años al *son* se le llamaba chivo allá en Cárdenas. Le llamaban así porque eran como chismes contados con sátira […]. En 1910 fue que comenzó el verdadero *son*."[205]

Pero quizás el argumento más importante a favor de una teoría más amplia e inclusiva sobre el origen del *son* sea el de la identificación de algunos de sus elementos de estilo más definitorios en géneros primigenios, los cuales fueron cultivados en la misma ciudad de La Habana desde el siglo XIX.

---

[203] Linares, María Teresa y Núñez, Faustino. 1998: 155.

[204] *Orozco, Danilo: Antología Integral del Son.* CD, Virgin Records España S.A., 1999. Disco 1, Introducción.

[205] Giro, Radamés: 1998, p. 201.

Nos dice Argeliers León con respecto a "una serie de *rumbas*, a las que se le atribuye gran antigüedad (se les dice *rumbas* de Tiempo'España)"… "de este tipo debieron ser los bailes de los cuales los cronistas del siglo pasado dejaron algunos nombres, sin describir el contexto de canto, baile, instrumento y ambiente en que se producían, limitándose a situarlos entre las clases *bajas*, en las *casas de cuna*, o entre la *gentualla*. Al respecto se han mencionado bailes (algunos ya los hemos consignado en capítulos anteriores), como el tumbantonio, la culebra, el chin-chín, el papalote. Alusiones a estos bailes fueron recogidas en muchas *guaracha*s, y sirvieron para titular algunas *contradanzas* y *danzas* que incorporaban pasajes de sus melodías."[206]

En el párrafo anterior menciona León algunas melodías de canciones bailables, *rumbitas* o *soncitos primigenios*, que aparecen en ciertas danzas y contradanzas de finales del siglo XIX, las cuales han sido estudiadas más detalladamente por el musicólogo norteamericano Peter Manuel, en su libro *Creolizing Contradance in the Caribbean*, donde expone lo siguiente: … "los lazos entre la contradanza y las canciones vernáculas eran directas. En primer lugar, los compositores de contradanzas tomaban prestado con liberalidad de las canciones populares de la época, y composiciones como "Cambujá" [Contradanza del compositor habanero Lino Coca, ca. 1857] deben haber sido imitaciones estilizadas de *guarachas, rumbitas* u otras entidades efímeras, enigmáticamente mencionadas en ciertas fuentes del Siglo XIX [tales como: la karinga (o caringa), el siguemepollo, el tumbantonio, el chin-chín, la culebra, el atajaprimo, la bolanchera, el cariaco, el papalote, el juangrandé y el toro][207]. Un cronista cubano apuntaba en 1852 que los músicos componían danzas utilizando… 'cantos inventados por el vulgo, y aún de los pregones de los vendedores y las canciones de los negros'…[208] En la Habana, aquellos temas debe haber sido coreados por los bailadores cada vez que comenzaba una figura… es completamente concebible, por ejemplo, que Coca haya compuesto piezas como "Cambujá" con la intención y expectativa de que los bailadores y otros entusiastas cantaran alegremente al son de su pegajoso *montuno…*"[209]... "Algunas partituras de contradanzas incluso indicaban el texto que debía ser cantado. Por ejemplo, la de Coca, llamada "Chi chí Pi pí Ni ní", indica como el texto debía ser superpuesto a las frases de la sección B [Figura 33]."

---

[206] León, Argeliers: 1981, p. 143.

[207] León, Argeliers, 1981: 24.

[208] *García de Arboleya, José: Manual de la Isla de Cuba: Compendio de su historia, geografía, estadística y administración.* Habana, Imprenta del Tiempo, 1958, p. 263 – 264.

[209] Manuel, Peter: *Creolizing Contradance in the Caribbean.* Temple University Press. Philadelphia, 2009, p.76.

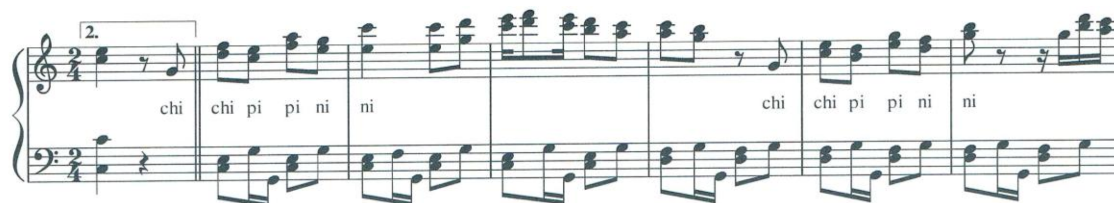


Fig. 33 – Fragmento de la contradanza Chi chí pi pí ni ní, de Lino Coca.[210]

Según Peter Manuel: "…En algunas contradanzas compuestas entre 1850 y 1860, la sección B consistía en una estructura de dos compases repetidos, en la cual se alternaba un compás basado en el ritmo sincopado del *tresillo cubano* [dos corcheas con puntillo y corchea] o del *cinquillo cubano* [corchea, semicorchea, corchea, semicorchea y corchea), con otro compás con notas de igual duración (usualmente corcheas), o viceversa"… y concluye Manuel al respecto: "Estos pasajes son notables precursores de los *ostinatos* llamados *montunos*, los cuales constituyen la base de la segunda sección del *son* que emerge a comienzos del siglo XX… Algunas contradanzas que presentan esta característica son: *El dedo de Landaluze* de Ruiz (1862), *Cambujá* y *¡Ave María Gallo!* de Lino Coca (ca. 1857) [Figura 34], *Suelta el peso* de Juan de Dios Alfonso, *Suelta el cuero* (quizás del mismo autor), *La expedición de Marruecos* de "P.B.C." (1860), y la *Santa Taé* de Antonio Boza (1852). Todos estos compositores residían en La Habana, con la excepción de Boza, que era de Santiago de Cuba."
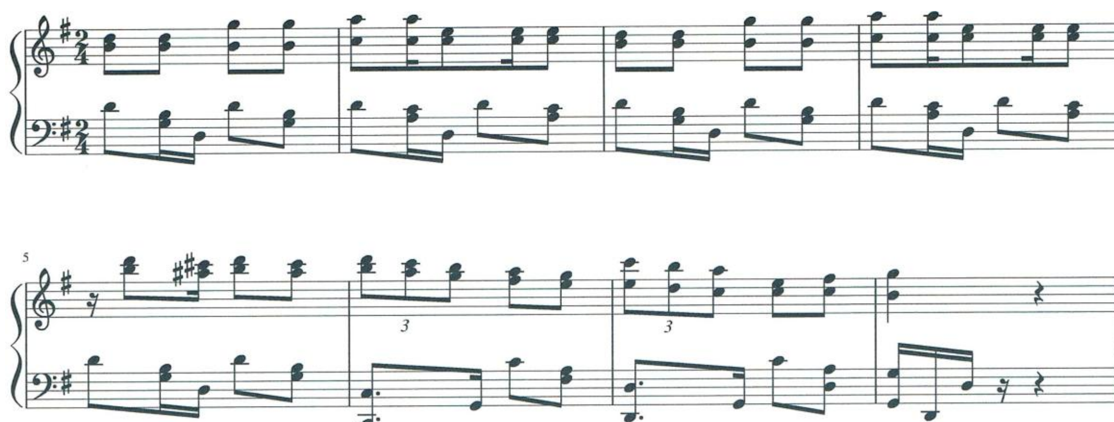


Fig. 34 – Fragmento de la contradanza *Ave María Gallo*, donde se alterna un compás con notas de igual duración con otro compás basado en el ritmo sincopado del *cinquillo cubano*.[211]

También plantea Manuel que la combinación de compases "donde un *cinquillo* o *tresillo* (que en ocasiones se presentaba modificado) alternaba con otros compases donde se utilizaban notas de igual valor, configuraba un patrón rítmico que sugería el posible

[210] León, Argeliers, 1981: 239.

[211] Manuel, Peter: 2009, p.75

acompañamiento por el conocido ritmo de la clave cubana, donde el *tresillo* coincidía con la sección de tres notas en el patrón rítmico de la clave" [212] [Figura 35].

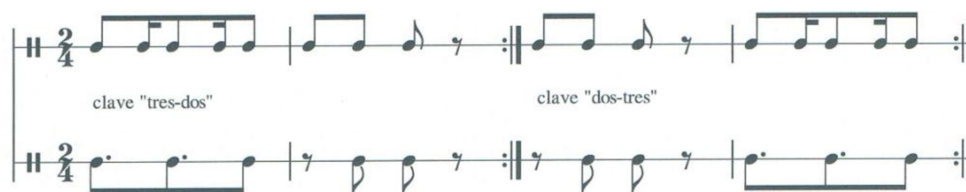


Fig. 35 – Patrón rítmico de la contradanza en comparación con la clave tres-dos y dos-tres.[213]

Natalio Galán sugiere que estas secciones finales con carácter de *ostinato*, podían ser repetidas con variaciones improvisadas indefinidamente: "La forma bipartita de la contradanza se hizo tema con variaciones en el cedazo que le cerraba como figura. La Danza cubana para llenar el tiempo que se prolongaba dependió de la imaginación de sus músicos y asentarse en los 36 o más compases…"[214]

Galán también señala cómo se llevaba a cabo la improvisación final sobre algunos acordes de una forma muy similar a un *montuno*, refiriéndose a la *contradanza El dedo de Landaluze* de Tomás Ruiz, en la cual inclusive aparecen señaladas las repeticiones en la partitura: "Una definición del jazz que se escucha hoy en la esquina de Bourbon Street encaja en aquella descripción del baile ochocentista. Las permutaciones del criollo obrando en lo fijado por una tradición de fórmulas… Don Tomás Ruiz publicó en el Don Junípero (1862) de La Habana una contradanza: El dedo de Landaluze, donde queda determinado cómo tal improvisación surgía en el cedazo. Los compases 18 y 19, así como 26 y 27, están señalados por signos de repetición, que situados en la parte del cedazo (compases 17 al 32) son puerta abierta a la improvisación, destruyendo las figuras básicas de la contradanza y encaminando a una Danza, que pudo extenderse en un ad libitum hasta ahora no fijado en la partitura, pero indicado, si acaso, en las guías de los ejecutantes…"[215] [Figura 36]
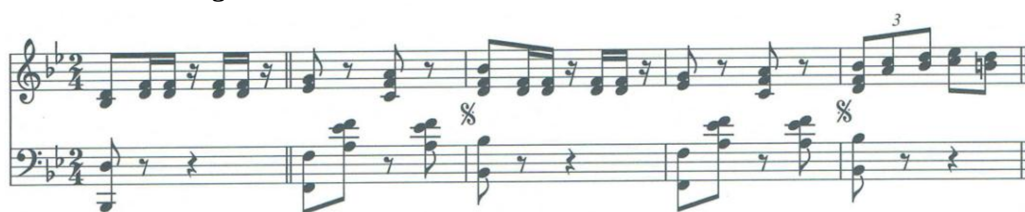


Fig. 36 – Fragmento de la *contradanza El dedo de Landaluze* que muestra las repeticiones en la sección final.

---

[212] Manuel, Peter: 2009, p.73.

[213]Manuel, Peter: 2009, p.74.

[214] Galán, Natalio: *Cuban y sus sones*, Pre-Textos, Artegraf S.A., Madrid, España, 1997, p. 150.

[215] Galán, Natalio: 1997, p. 166-167.

Peter Manuel indica que la *contradanza La Santa Taé*, compuesta en Santiago de Cuba, presenta las mismas características estructurales que se han mencionado en otras *contradanzas*, con su *ostinato* de cuatro compases basado en el ritmo de clave "dos-tres", que sugiere la forma de un *montuno*, y concluye diciendo: "La relativa simultaneidad de todas estas piezas indica una notable homogeneidad de estilo en Santiago y La Habana…[216] Aquellas contradanzas con sus primeras secciones "A" cuidadosamente compuestas y sus secciones "B" al estilo del *montuno*, sus distintivos bajos sincopados, sus implícitas estructuras de *clave*, y sus voces agudas en el estilo de canción *primo-segundo*, constituyen una notable anticipación del *son*, el cual es generalmente considerado por los musicólogos como originado por la aportación de intérpretes y características formas musicales del Oriente rural al inicio de los años 1900s, por lo que la existencia de esas contradanzas habaneras llama a una revisión de la historia convencional de la música cubana (incluyendo también las afirmaciones de [Alejo] Carpentier de que la contradanza criolla llegó desde Oriente y de que el cinquillo se encontraba ausente de la música de salón en La Habana hasta aproximadamente 1870), en la medida en que éstas ilustran que muchas de las más notables características del *son* ya se encontraban presentes en La Habana en los años 1850s, y sugieren que cualquier forma de son que fue traído desde Oriente, debe haber sido cuando más un repertorio de estribillos (tal como en el simple formato del *nengón* y el *kiribá*) y un sincopado estilo del tres con sus características corcheas anticipadas, combinadas con el uso del bongó…"[217] Y concluye Manuel con la siguiente observación: "Es por eso que quizás las raíces del *son* deben ser buscadas, no en las montañas de Oriente, sino en los salones de *contradanza* de Santiago y La Habana."[218]

Pero aún más, es posible que algunos elementos esenciales del *son* ya estuvieran presentes en La Habana mucho antes de 1850, ya que en una partitura de la *guaracha* habanera *El Sungambelo*, publicada en 1813, se aprecian rasgos que sugieren la existencia de una sección muy similar al posterior *montuno*. Entre los compases 25 al 33 de esa *guaracha* encontramos un estribillo cuyo texto dice: *Sungambelo de mi vida, ven a aliviar mi fatiga; Sungambelo de mi amor, ven a aliviar mi dolor*, el cual presenta varias características que anticipan las del sonero *montuno*, tales como la estructura antifonal de *solista y coro* que sugiere el texto:

Solista: Sungambelo de mi vida
Coro: ven a aliviar mi fatiga
Solista: Sungambelo de mi amor
Coro: ven a aliviar mi dolor

---

[216] Manuel, Peter: 2009, p.75.

[217] Manuel, Peter: 2009, p.75-76.

[218] Manuel, Peter: 2009, p.77.

Además, en el acompañamiento del piano se puede apreciar con gran claridad el patrón rítmico de la clave cubana (distribución de dos-tres pulsaciones) [Figura 37], el cual también menciona Peter Manuel en referencia a varias *contradanzas* de mediados del siglo XIX; lo que parece implicar que su utilización ya se había difundido en la práctica de la música popular. Debemos considerar que la aparición de este peculiar ritmo se ha situado comúnmente en un período muy posterior, hacia la segunda mitad del siglo XIX, y se ha relacionado generalmente con el surgimiento de la *rumba rural* y la *rumba urbana*. Debido a la acostumbrada economía de medios en las partituras de la música popular de esa época, el estribillo aparece impreso una sola vez, pero como ya hemos mencionado anteriormente, es muy posible que se repitiera varias veces y fuera también coreado por el público.

Fig. 37 – Fragmento de la *guaracha* El Sungambelo.[219]

[219] Sánchez de Fuentes, Eduardo: *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero.* Clave. Publicación del Instituto Cubano de la Música. Año 12. No. 1, 2010, p. 13.

Rumba, guaracha y son

En cuanto a las denominaciones que se han asignado a los diferentes géneros y modalidades que surgen a todo lo largo de la evolución del *son* nos encontramos en una situación parecida a la que se nos presenta en relación con la *guaracha* y la *rumba*. Es decir, la utilización de un mismo término para nombrar a dos o más géneros diferentes, o el uso de diversas denominaciones con el propósito de designar a un solo género. Por supuesto, es obvio que esta práctica tiende a generar gran confusión y desconcierto entre los que estudian el tema de la música popular cubana.

El ideal del estudio analítico de las diferentes formas y estilos que integran el proceso evolutivo de un género musical, como el del *son* cubano, sería poder asignar una denominación específica a cada género individual, con el propósito de identificarlo con respecto a otras estructuras musicales con características diferentes, las cuales a su vez recibirían diferentes denominaciones. Pero lamentablemente, ese no es el caso con respecto al estudio del origen y desarrollo del *son*.

Dentro del proceso evolutivo del *son* podemos identificar varias etapas sin mayor dificultad. Una primera, en la cual su forma se limita a la repetición variada de una misma frase o estribillo, llamado "montuno" por su origen campesino, y donde la voz es usualmente acompañada por muy pocos instrumentos musicales, quizás uno o dos, que pudieran ser: un cordófono como la *guitarra* o el *tres*, además de un idiófono como el güiro o las claves. Una segunda etapa, más compleja, cuya estructura formal incluye una copla o cuarteta (llamada *regina* en las regiones orientales de Cuba) además del *montuno*, y donde la instrumentación se amplía con otros instrumentos como la *tumbandera*, la *botija*, o la *marímbula*; y la tercera etapa que se caracteriza por una forma más profesional y sofisticada en el desarrollo de cada sección, además de mayores grupos, formados por seis o siete instrumentos, los cuales incluyen timbres característicos, como los del bongó y las claves, así como el del contrabajo y la trompeta. En esta tercera etapa arribamos a una estructura y sonoridad del *son* que pudiéramos llamar clásica, pero la evolución de este género no concluye en ese punto, sino que prosigue hasta nuestros días generando nuevas y atractivas modalidades (tales como el *mambo*, la *timba* y el *songo*).

En un sentido muy general se pudiera relacionar estas tres etapas con ciertas denominaciones que ya han sido mencionadas, como la de las *rumbitas campesinas* (la Caringa, el Papalote, Doña Joaquina, el Anda Pepe y el Tingotalango), cuya estructura se ajusta a la clasificación de la primera etapa evolutiva; los *proto-sones* o *soncitos primigenios* que han sido relacionados con las características de la segunda etapa y, en ocasiones, como en los casos del *changüí* y el *sucu-sucu*, se encuentran en un grado tal de desarrollo musical que los convierte en verdaderas *modalidades* o *variantes* del *son clásico habanero*, indiscutible representante de la tercera etapa evolutiva del género.

Como hemos visto anteriormente, encontramos con frecuencia diversas denominaciones para un mismo género en diferentes etapas de su desarrollo, y en la mayoría de los casos, debido a la falta de documentación, es imposible identificar a que etapa pertenece exactamente cada nombre. Esta situación es perfectamente ilustrada por

el siguiente testimonio aportado por Mongo Rives: "Se cuenta que el ritmo [sucu-sucu] surgió en el siglo XIX con el tema *Campana*, de un autor desconocido. En esa época se le llamaba *rumba* o *rumbita*, después en 1900 se le llamó *dancita* y después en 1910 se le llama *cotunto* ya que las fiestas pineras se extendían toda la madrugada y a esa hora se escucha el canto de esa ave de los campos, y surgió bautizado así por el tema *Compay Cotunto*. En la etapa de la colonia los americanos preguntaban qué sonido era ése que emitían los pies, suc suc y se escuchaba al bailar, entonces los pineros como burla decidieron llamarle *sucu-suco* [o *sucu-sucu*] a ese sonido y ritmo."[220]

También el *changüí* guantanamero, considerado como una modalidad del *son*, muestra un proceso de evolución con respecto a su denominación parecido al del *sucu-sucu*. Radamés Giro comenta al respecto: "…Surgido en la región de Guantánamo, antigua provincia de Oriente, el *changüí* se llamó tunante, maracaibo, capetillo y finalmente *changüí*…"[221]

Debido a la falta de documentación escrita, no creemos que sea posible determinar cuándo se comenzó a llamar *son* al nuevo género caracterizado principalmente por la repetición del estribillo o *montuno*, pero todo parece indicar que no fue en una etapa temprana de su evolución, sino más bien en el período de su "consolidación" o "cristalización" en La Habana de los años veinte. Si observamos los ejemplos que hemos mencionado sobre el proceso de evolución que comenzó con la aparición de las *rumbitas campesinas*, podemos constatar que no se menciona la palabra *son*, sino en aquellos que ya pertenecen a la etapa de los sextetos y septetos habaneros.

Como ejemplo de lo anteriormente expuesto recordemos la cita de Radamés Giro, en la cual manifiesta: "Chicho Ibáñez afirma que en 1906 compuso su primer *montuno* titulado *Pobre Evaristo*: 'Era una *tonada* con tres o cuatro palabritas que uno ponía, y atrás le poníamos una frase repetida, el verdadero *montuno* para que todo el mundo la cantara. Así la gente respondía coreando […]' Ibáñez compuso en Pedro Betancourt, su lugar de nacimiento, muchos de esos *montunos*. 'Sin embargo, en aquellos años al *son* se le llamaba chivo allá en Cárdenas. Le llamaban así porque eran como chismes contados con sátira […]. En 1910 fue que comenzó el verdadero *son*."[222]

Es posible que nos hayamos acostumbrado a situar la aparición del *son* en una época muy anterior a la que en realidad corresponde este hecho histórico, debido quizás a la hipótesis promulgada por Argeliers León al respecto, en la que localiza el inicio de su evolución durante el Siglo XVIII,[223] y en la cual llama *sones* a todos los géneros

---

[220] Leyva Morales, Ramón: Entrevista a Mongo Rives, El Rey del Sucu-suco: http://carapachibey.blogspot.com/2013/12/carapachibey-con-el–rey–del–sucu–suco.html. Consultado: Mayo 24, 2015.

[221] Giro, Radamés: 1998, p. 201.

[222] Ibid., p. 80.

[223] León, Argeliers: 1981, p. 113.

primigenios que dieron como resultado la creación del estilo clásico del *son*, a principios del siglo XX. León también incluye en la categoría general de *lo son*, a otros estilos similares que surgen en el área del Caribe, los cuales forman parte de una familia de géneros pertenecientes a lo que él denomina como: "El fenómeno *caribeano* de *lo son*… el cual encuentra en Cuba su mayor desarrollo."[224]

Al situar el origen del *son* en el siglo XVIII, León está incluyendo implícitamente en esa clasificación a géneros como la *guaracha cubana* y las *rumbitas campesinas* originales, que sólo coincidían en muy pocos elementos estructurales con el *son* clásico, así como también incluye en el concepto más amplio de *lo son*, a géneros caribeños tan disímiles como la *calenda* dominicana, el *chuchumbé* y la *bamba* veracruzanos, la *cumbia* y el *porro* colombianos, el *round dance* de Jamaica e Islas caimán, el *tamborito* panameño, el *sucu-sucu* en Isla de Pinos, el *changüí* en la provincia de Oriente, el *merengue* en Haití y Santo Domingo y la *plena* en Puerto Rico. Aunque sin embargo, al limitar el concepto de *lo son* al área del Caribe, León deja fuera de esa clasificación a géneros muy similares a los mencionados como: el *choro*, el *maxixe* y el *samba* en Brasil, la *milonga* en Argentina, y el *candombe* en Uruguay.

A pesar de que es cierto que el *son* en su forma clásica, popularizada por los tríos, sextetos y septetos a partir de los años veinte en La Habana, es producto de un proceso evolutivo que posee relación directa con las primeras modificaciones criollas del patrón hispano de copla-estribillo; pensamos que llamar *sones* a ciertos géneros primigenios como la *guaracha* o *las rumbitas campesinas*, es en verdad aplicar al mencionado proceso evolutivo una finalidad teleológica que colocaría al "*son"* o "*lo son"*, como el destino manifiesto e inevitable de esa evolución. Sería como plantear que los primeros músicos que incluyeron elementos rítmicos africanos en el modelo estructural de canción europea durante el siglo XVIII, ya tenían como propósito principal la composición de *sones*, así como también deducir que el desarrollo de los géneros populares cubanos, desde la *guaracha* hasta la *timba* y el *songo*, forman parte de la evolución de un solo estilo musical, el *son*.

En realidad, a lo que se llama propiamente *son* es sólo a la estructura peculiar que poseía este género musical en una etapa específica del largo proceso que incluye una serie consecutiva de modalidades o tipos genéricos, los cuales surgen debido a la gradual transformación de un patrón estructural al cual preferimos llamar "prototipo de la rumba" por su carácter más general e inclusivo, el cual ha sido anteriormente definido como: "el resultado de un proceso de fusión cultural, en el que se combinan ciertos componentes europeos tales como el texto, las relaciones tonales (Mayor-Menor), las estructuras melódicas y armónicas, y la forma de copla-estribillo, con patrones rítmicos sincopados y desplazamientos micrométricos de procedencia africana".[225]

---

[224] León, Argeliers: 1981, p. 116.

[225] Ibid., p. 53.

Como ya hemos analizado anteriormente, a la *guaracha* cubana, que surge en La Habana de principios del siglo XIX siempre se le llamó indistintamente *rumba* o *guaracha*, tal como sucedía en el teatro vernáculo, del cual nos dice María Teresa Linares: "Se conservan grabaciones de los artistas del Teatro Alhambra de guarachas y rumbas que no se diferenciaban entre sí en el acompañamiento de las guitarras –cuando se trataba de un pequeño grupo, dúo o trío- o por la orquesta del teatro o piano. Las etiquetas de los discos decían: *diálogo y rumba*".[226]

Durante el siglo XIX y principios del siglo XX, es posible encontrar documentos donde se mencionan aquellas *rumbas* y *guarachas*, pero no encontramos ningún comentario o mención escrita sobre el *son*. De acuerdo al importante trabajo investigativo sobre las grabaciones de música cubana, compilada y catalogada por Cristóbal Díaz Ayala, la palabra *son* aparece por primera vez en un catálogo con el propósito de nombrar un género musical en 1917 [Pare motorista-son santiaguero], y está relacionada con la grabación de cuatro números por el Cuarteto Oriental.[227]

La compilación de grabaciones de María Teresa Vera con Rafael Zequeira, realizadas entre 1916 y 1924, [228] constituyen un perfecto ejemplo de cómo sonaba el *son* antes de que éste fuera interpretado por un sexteto o septeto, solamente acompañado por una guitarra, y en algunas ocasiones también por una clave cubana.

Con respecto a las *rumbas* y *guarachas* que aparecen en la mencionada colección, ya hemos comentado que prácticamente no se diferenciaban entre ellas en ninguna de sus características estructurales; y en cuanto a los *sones*, el de Manuel Corona llamado *Palma Soriano*, grabado en 1923, posee una forma de copla-estribillo tradicional que no es diferente en absoluto de la de una *guaracha* o una *rumba*. Solamente el *son* llamado *Cintura de Alambre*, de 1920, el cual incluye el acompañamiento de un bongó, posee la característica forma clásica del *son*, una primera sección en tempo más lento y un *montuno* más rápido, repetido varias veces al final de la canción.

Cintura de Alambre aparece en un catálogo de la Columbia Records de 1921, que muestra claramente la estrecha relación que existió entre las denominaciones, y por consiguiente también entre las estructuras formales, de los géneros llamados *rumba* (acompañada por la guitarra en el teatro vernáculo) y *son*. Sobre éste catálogo de la Columbia nos dice Díaz Ayala: "Al parecer, ya para el 1921 el son se estaba haciendo sentir, y la Columbia, en el catálogo editado ese año al parecer en abril, incluye una página dedicada exclusivamente a lo que llama "Sones Santiagueros" obviamente para diferenciarlos de los sones grabados para la Victor por el Sexteto Habanero. Lo que se incluye en la lista en realidad, son las grabaciones del Cuarteto Oriental y otras

---

[226] Linares y Núñez, 1998: 113.

[227] Díaz Ayala, Cristóbal: 1994. P. 324.

[228] Vera, María Teresa y Zequeira, Rafael: *Grabaciones Históricas – 1916-1924*, Notas de María Teresa Linares, Tumbao Cuban Classics 1998. D.L.B. 11870, 1998, CD.

grabaciones de trovadores como María Teresa, Zequeira, Floro y Miguel, y de artistas del Teatro Alhambra etc., grabaciones originalmente editadas con la etiqueta de rumba, y que ahora por conveniencia comercial, se convertirían en sones…"[229]

La facilidad con que se lleva a cabo, en este caso, la transferencia entre las clasificaciones genéricas de la *rumba* y el *son*, nos induce a suponer que en cierta etapa de su evolución, la estructura del *son* fue muy similar, o quizás idéntica en ocasiones, a la de la *rumba* (y también por consiguiente, como ya hemos analizado anteriormente, a la de la *guaracha*). [230]

Encuentro en La Habana

Como hemos mencionado anteriormente, la forma en que supuestamente "llega" el *son* a La Habana ha sido durante largo tiempo motivo de controversia y especulación. Según ciertos estudiosos del tema como Jesús Blanco, el *son* es llevado a la capital por algunos miembros del Ejercito Permanente en 1909,[231] pero de acuerdo con otras evidencias documentales, lo más probable es que éste haya estado ya presente en esa ciudad desde el siglo XIX.

Recordemos las reflexiones de Peter Manuel con respecto al análisis de algunas *contradanzas* habaneras de mediados del siglo XIX, que presentaban ciertas características formales, como la repetición variada de un estribillo, el cual aparentemente constituyó un antecedente del *montuno*. Con respecto a este asunto Peter Manuel concluye diciendo: "…quizás las raíces del *son* deben ser buscadas, no en las montañas de Oriente, sino en los salones de *contradanza* de Santiago y La Habana."[232]

Por el mismo motivo que los elementos estructurales del "prototipo de la rumba" se trasladan a las áreas rurales y emergen a mediados del siglo XIX en las *rumbitas campesinas* a todo lo largo de la Isla, los rasgos de aquel nuevo estilo pasan de nuevo posteriormente a las áreas urbanas, ya que éstas siempre se mantuvieron en constante y activa comunicación económica, social y cultural. Tal como afirma Radamés Giro: "Si el son es un fenómeno artístico que se venía formando desde la segunda mitad del siglo XIX – y no sólo en la antigua provincia de Oriente - , es lógico suponer, más no afirmar, que ya mucho antes de 1909 se escuchara en la capital…"[233]

---

[229] Díaz Ayala, Cristóbal: 1994. P. 328.

[230] Ver reproducción del Catalogo de la Columbia Records de 1921 en Díaz Ayala, Cristóbal: 1994, P. 328.

[231] Blanco, Jesús: *80 años del son y soneros en el Caribe.* Fondo editorial Tropycos, caracas, Venezuela, 1992.

[232] Manuel, Peter: 2009, p.77.

[233] Giro, Radamés: 1998, p. 200.

Junto con los esclavos recién liberados después de 1886, los cuales se asentaron en los solares de los barrios marginales de la capital, también llegaron trabajadores del interior del país y de algunas zonas rurales aledañas buscando una mejoría en sus condiciones de vida; muchos de ellos vinieron con sus estilos de *rumba afroide*, y otros trajeron sus *rumbitas campesinas*, con sus *reginas* y sus *montunos*.

Fue en La Habana donde se llevó a cabo el encuentro de los estilos que se habían estado gestando separadamente durante la segunda mitad del siglo XIX, la *rumba rural* y la *rumba urbana*. En los solares de La Habana, los guaracheros y rumberos, que se acompañaban con la guitarra y el güiro se encontraron con otros rumberos que cantaban y bailaban al son del cajón y la clave; el resultado de ese encuentro fue la fusión de los dos estilos en un nuevo género que sería llamado *son*.

Según Ned Sublette, no se les llamaba *trovadores* todavía a unos cantantes que comenzaron a llegar a La Habana durante la primera década del siglo XX.[234] Los *cantadores*, como se les llamó inicialmente se acompañaban con la guitarra, y su repertorio estaba compuesto principalmente por canciones cubanas y el recientemente creado *bolero*, pero además también por *guarachas* y *rumbas*.

Los *trovadores* llegaron principalmente de Oriente, donde la tradición oral sitúa el origen de este movimiento musical, cuya fundación se ha atribuido al santiaguero Pepe Sánchez, de quién también se dice es el creador del primero *bolero* llamado "Tristezas"; ellos pertenecían a las más diversas clases y categorías sociales, desde el refinado y culto Sánchez, sastre de profesión, codueño de minas de cobre y representante de una empresa de tejidos radicada en Kingston, Jamaica,[235] hasta el humilde y genial Sindo Garay.

Amigo y discípulo de Pepe Sánchez, en 1894 Garay se incorporó a la troupe de un circo que iba hacia Haití y de allí pasó a Santo Domingo, donde conoció a José Martí en el pueblo de Dajabón. En 1900 regresó a Santiago de Cuba, donde continuó sus actividades circenses y tuvo cinco hijos con su esposa dominicana. Después de un corto viaje casual a La Habana en 1903, regresó a esa ciudad en 1906, y según relata Ned Sublette: "Pasó sus días y noches en el estilo bohemio de vida de los *cantadores*, deambulando por la ciudad, sentándose en un parque a tocar para los transeúntes, cantando por un peso en algunas fiestas, tocando la guitarra en algún burdel para entretener a las muchachas y sus clientes en la sala de espera, paseando por los numerosos cafés de la Habana Vieja. Y también realizando grabaciones, por las cuales tampoco pagaban mucho dinero."[236]

De acuerdo con Díaz Ayala, es posible que la noticia de que Sindo Garay estaba grabando discos para la compañía Edison en La Habana, atrajera a muchos otros

---

[234] Sublette, Ned: 2004, p. 297.

[235] Giro, Radamés: 1998, p. 275.

[236] Sublette, Ned: 2004, p. 299.

trovadores que comenzaron a arribar poco a poco a la ciudad, como Alberto Villalón y Rosendo Ruiz de Santiago de Cuba, así como Manuel Corona de Caibarién, Las Villas.

A diferencia de sus pueblos de origen, La Habana brindaba a los trovadores la oportunidad de ganarse la vida, aunque precariamente, sólo con su actividad artística, compartiendo el tiempo entre las actuaciones al aire libre en los cafés y restaurantes, aportando música de fondo para el teatro o el cine, componiendo canciones para el Teatro Alhambra, así como también grabando para diferentes compañías disqueras.[237]

Esos trovadores se unieron a algunos que ya se encontraban en la Habana, como María Teresa Vera y Rafael Zequeira, para crear un movimiento que desembocaría en una verdadera transformación de la música cubana. Ellos colaboraron también con otros músicos que se dedicaban principalmente al cultivo de la *rumba* y el incipiente *son*, con el propósito de formar los primeros grupos *soneros* en la capital.

Una lista parcial de trovadores que grabaron *rumbas*, *guarachas* y *sones* en La Habana de principios del siglo XX fueron: Sindo Garay, Manuel Corona, María Teresa Vera, Alberto Villalón, José Castillo, Juan Cruz, Juan de la Cruz, Nano León, Román Martínez, así como los dúos de Floro y Zorrilla, Pablito y Luna, Zalazar y Oriche, y además Adolfo Colombo, que no era trovador sino cantante y actor estrella del Teatro Alhambra.[238]

De acuerdo al relato de Ned Sublette: "En los barrios de La Habana los grupos tocaban con cualquier reparto que pudieran juntar. El *son* se desenvolvió durante aproximadamente una década en las manos de grupos semi-profesionales, algunos de los cuales adoptaron formas similares a las de los *coros de clave y guaguancó*,"[239] los cuales fueron agrupaciones corales cuyo repertorio estaba compuesto por canciones acompañadas por la clave habanera, que surgieron a comienzos del siglo XX en las zonas aledañas al Puerto de La Habana, y luego se extendieron a la ciudad de La Habana, así como a Matanzas, Cárdenas y Sancti Spíritus.[240]

Uno de aquellos grupos semi-profesionales de *son*, llamado *Los Apaches*, fue invitado en 1916 a una fiesta organizada por el Presidente Mario Menocal en el Vedado Tennis Club, y ese mismo año algunos miembros del grupo se reorganizaron en el llamado Cuarteto Oriental.[241] Ellos fueron el santiaguero Ricardo Martínez, director y tres, Gerardo Martínez, voz prima y claves, Guillermo Castillo, botijuela y Felipe Neri

---

[237] Díaz Ayala, Cristóbal: 1994, p. 238.

[238] Díaz Ayala, Cristóbal: 1994, p. 249-273.

[239] Sublette, Ned: 2004, p. 335.

[240] Orovio, Helio: 2004, p. 54.

[241] Sublette, Ned: 2004, p. 335.

Cabrera, maracas. Según Jesús Blanco, citado por Díaz Ayala, a los pocos meses de fundado, el bongosero Joaquín Velazco fue integrado al conjunto.[242]

En 1917, el Cuarteto Oriental realiza la primera grabación de un *son* documentada en los catálogos de la Columbia Records, el cual fue asentado como: *Pare motorista-son santiaguero*. En la lista de los intérpretes aparece sorpresivamente un quinto miembro del conjunto, un tresero llamado Carlos Godínez, el cual era oriental y miembro del ejército permanente.

La RCA Victor contrata a Carlos Godínez en 1918 para organizar un "grupo típico" y grabar algunas canciones. Esa grabación se realizó en febrero de 1918, en el Hotel Inglaterra de la Calle Prado y San Rafael, y el grupo, que se llamó "Sexteto Habanero Godínez", estuvo integrado por: Carlos Godínez, director y tresero, María Teresa Vera, voz prima y clave, Manuel Corona, voz segunda y guitarra, "Sinsonte", voz tercera y maracas, Alfredo Boloña, bongó y otro intérprete desconocido que no fue incluido en la lista. [243]

En 1920, el Cuarteto Oriental se reestructuró para convertirse en un sexteto, tomó el nombre de "Sexteto Habanero", y estableció la configuración del sexteto de *son*, que desde entonces estuvo constituido por: tres, guitarra, bongó, claves, maracas y bajo.[244] Los integrantes del sexteto fueron: Guillermo Castillo, director, guitarra y segunda voz, Gerardo Martínez, voz prima, Felipe Neri Cabrera, maracas y coro, Ricardo Martínez, tresero, Joaquín Velazco, bongó, y Antonio Bacallao, botija. Abelardo Barroso, uno de los más famosos soneros cubanos, se une al grupo en 1925.[245]

De acuerdo con María Teresa Linares: "El Sexteto Habanero logró, con la participación de un oriental y cinco habaneros, establecer el conjunto sonero en el que cada instrumento con jerarquía propia, incluyendo la voz, ofreciera en un hecho musical la suma de una sonoridad que sirvió de patrón para las siguientes agrupaciones… La ejemplar maestría de cada uno de sus miembros sentó escuela…"[246]

Es imposible dejar de mencionar al santiaguero Trío Matamoros, uno de los más exitosos grupos de *son* de todos los tiempos. El Trío Matamoros constituye un perfecto ejemplo de la trayectoria que siguieron los trovadores hasta convertirse en *soneros.* Su fundador, Miguel Matamoros (voz y guitarra prima), nació el 8 de mayo de 1894 en Santiago de Cuba, y allí se integró al movimiento de la trova tradicional. En 1912 realizó su primera presentación pública en el Teatro Heredia de Santiago de Cuba y en 1925 se

---

[242] Díaz Ayala, Cristóbal: 1994, p. 318.

[243] Díaz Ayala, Cristóbal: 1994, p. 319.

[244] Sublette, Ned: 2004, p. 336.

[245] Díaz Ayala, Cristóbal: 1993, p. 116.

[246] Linares, María Teresa y Núñez, Faustino: 1998, p. 160.

unió a Siro Rodríguez (voz y maracas) y Rafael Cueto (voz y guitarra segunda) para formar el famoso trío que llevó su nombre.[247]

En su estilo se aprecia una síntesis de los elementos estilísticos que se encuentran presentes en el de los sextetos y septetos. Los diversos planos de ritmo característicos del *son* fueron distribuidos en este caso entre las dos guitarras y las maracas de Siro, las cuales llevaron el típico patrón de dos semicorcheas y una corchea que siempre coincide con los acentos del compás, el cual, en otros grupos instrumentales es asignado al güiro, a un guayo metálico o a un machete común.

Rafael Cueto "punteaba" la guitarra en lugar de rasguearla como se hacía comúnmente, aportando de esa forma las figuraciones rítmicas del "guajeo" en el plano agudo y los patrones sincopados del "tumbao" en el bajo. Por supuesto que el contrapunto rítmico era completado por el rasgueo de la guitarra prima, ejecutada por Miguel.[248] El trío acostumbraba incluir ocasionalmente otros instrumentos, como el bongó, en sus grabaciones, y finalmente, de acuerdo con María Teresa Linares: "…decidieron ampliar el trío en un conjunto de *sones* para bailables. Le agregaron piano, más guitarras, tres y voces. En estas nuevas proposiciones participaron Lorenzo Hierrezuelo, Francisco Repilado "Compay Segundo" y Beny Moré."[249]

En 1928 el Trío viaja a New York contratado por la RCA, y su primer disco causa un impacto inmediato en el público nacional e internacional, el cual eleva el grupo a un nivel de fama sin precedentes que no cesa hasta su despedida oficial en 1960.[250]

La entrada de Ignacio Piñeiro en el universo del *son* marca un hito en la evolución del género, ya que su incorporación propició un verdadero proceso de simbiosis entre el estilo de los *rumberos* y los *soneros* de La Habana. Piñeiro nació en el barrio de Jesús María en 1888, y para ganar el sustento diario realizó múltiples labores manuales, como las de tonelero, fundidor, jornalero de los muelles, tabaquero y albañil. Pero más que nada se destacó como integrante de una agrupación de claves y guaguancó llamada "El timbre de Oro", de la cual fue solista [llamado decimista], y más tarde pasó a integrar la agrupación coral "Los Roncos" de Pueblo Nuevo.[251] Según Andrés Flores, un informante Abakuá cuyo testimonio aparece en el libro *Voice of the Leopard* de Ivor Miller: …"El compositor del grupo "Los Roncos" de Pueblo Nuevo fue Ignacio Piñeiro, miembro de [la logia Abakuá] Efóri Enkomón. Ignacio Piñeiro fue una de las personas más queridas y respetadas en el barrio de Pueblo Nuevo. El tenía una voz muy aguda y era tremendo cuando comenzaba a cantar con el coro de "Los Roncos"…El también compuso y arregló

---

[247] Orovio, Helio: 2004, p. 135.

[248] Giro, Radamés: 1998, p. 203.

[249] Linares, María Teresa y Núñez, Faustino: 1998, p. 167.

[250] Díaz Ayala, Cristóbal: 1993, p. 116.

[251] Díaz Ayala, Cristóbal: 1994, p. 122.

muchos cantos Abakuá para los coros de clave y de rumba, así como para los septetos de *son*."[252]

Entre las canciones grabadas por María Teresa Vera y Rafael Zequeira entre 1916 y 1924, aparece una *clave* de Ignacio Piñeiro (de 1923), titulada *Los cantares del Abakuá*, en cuyo texto abundan los términos en lengua Éfik, y donde la clave repite una típica *línea temporal* en 6/8, al estilo de los antiguos cantos africanos.

En 1926, Piñeiro funda el Sexteto Occidente junto con María Teresa Vera, quién le enseña a tocar el contrabajo, y con la cual viaja a New York contratado para grabar con la Columbia Records. Al regresar a Cuba en 1927, funda el Septeto Nacional (llamado así porque sus miembros provenían de toda la nación)[253] como director y bajista, junto con Abelardo Barroso, voz guía del coro y claves, Juan de la Cruz, tenor, Bienvenido León, barítono y maracas, Alberto Villalón, guitarra, Francisco Solares, tresero, y "El Chino" Inciarte, bongosero. Más adelante, en 1929, le agregan un trompetista, Lázaro Herrera,[254] del cual ha dicho Radamés Giro: "Con la entrada del trompetista Lázaro Herrera al septeto, se completó el proceso de búsqueda de Piñeiro en la sonoridad del son. La forma de ejecutar su instrumento hizo que Herrera se convirtiera en modelo para intérpretes posteriores."[255]

Basta con comparar las grabaciones de sones de María Teresa Vera y Zequeira, de 1916 a 1924, con las del Septeto Nacional para apreciar la importante influencia que la *rumba urbana* ejerció sobre el estilo del *son*. No existen evidencias precisas del momento en que fueron incorporados la clave y el bongó al conjunto sonero (aunque de acuerdo a la documentación existente es muy probable que fuera en La Habana) pero en el Septeto Nacional ya vemos a los instrumentos de origen europeo como la guitarra el tres y el bajo, compartiendo mano a mano con los de origen africano, la clave y el bongó, los cuales aportaron elementos esenciales de la *rumba*, tales como la *línea temporal* de la clave, que sustenta el ritmo en el plano más agudo, y la improvisación rítmica del bongó, muy similar al del tambor *quinto* de la *rumba*.

Sobre la inclusión de los instrumentos de origen africano nos dice María teresa Linares: "Aunque no se menciona en los primeros conjuntos que grabaron *son*, el bongó se incorporó fundamentalmente a este género, pero se le conoció también en los conjuntos o coros de clave, de parrandas. Se incorpora a grupos que amplían el trío o cuarteto, donde sólo había instrumentos de cuerda, guitarra, tres y hasta bandurria… Los toques del bongó introducen un plano percusivo en el conjunto, en el que está representado el antecedente africano con elementos expresivos presentes en toques

---

[252] Miller, Ivor L.: *Voice of the leopard*, University Press of Mississippi/Jackson, 2009, p. 160.

[253] Linares, María Teresa y Núñez, Faustino: 1998, p. 165.

[254] Díaz Ayala, Cristóbal: 1994, p. 117.

[255] Giro, Radamés: 1998, p. 204.

rituales y de diversión sobre todo en los instrumentos que llevan el ritmo oratorio parlante, que, en los tambores antecedentes se da en el plano grave, y en el *son*, el bongó, y en la *rumba* el quinto, pasan al plano agudo…"[256] Agustín Gutiérrez, famoso bongosero que tocó en varios conjuntos importantes – como el Sexteto Habanero y el Nacional – era un tamborero integral. Tocaba maravillosamente el quinto en la columbia; participó en antiguos grupos Abakuá y en otros grupos rituales de antecedente africano…"[257]

Algo parecido sucede con las claves, sobre las cuales comenta María Teresa Linares: "Las claves, según testimonios de soneros de avanzada edad se incorporaron en La Habana, donde ya se conocían usadas por los coros de claves y en los boleros cantados por los trovadores."[258]

Según Radamés Giro: "También Piñeiro otorgó cierta independencia al cantante, que pronto se convirtió en un verdadero solista dentro de la agrupación, con personalidad propia. Primero fue Abelardo Barroso; después Carlos Embale." El aporte de Carlos Embale constituye quizás uno de los mejores ejemplos de la fusión de la *rumba urbana* y la *rumba rural*, ya que él fue uno de los más destacados vocalistas tanto de los grupos de *rumba* como de los conjuntos de *son* de su época. Nacido en La Habana en 1923, su característico timbre de voz nasal y vibrante definió el estilo vocal de varios grupos de *son* y otros conjuntos, tales como el Septeto Boloña, el Septeto Bolero, la Orquesta Fantasía de Neno González, así como el conjunto Matamoros y el Septeto Nacional; pero además Embale constituyó un importante referente en cuanto al estilo de grupos rumberos tales como los famosos Muñequitos de Matanzas, el Coro Folklórico y el grupo de Guaguancó que llevó su propio nombre.[259]

La fusión de elementos de estilo europeos y africanos que se lleva a cabo en el *son*, es quizás la más integral en la historia de la música popular cubana, y no cabe duda que el *son* es el género autóctono que más ha influido posteriormente en nuestra propia música, así como también en el extranjero. Su evolución trasciende la era de los sextetos y septetos, y se extiende en un largo proceso evolutivo que no ha concluido hasta el momento.

Durante los años cuarenta Arsenio Rodríguez revitaliza el estilo del *son*, integrando a su conjunto dos trompetas, piano y las tumbadoras, otro elemento esencial de la *rumba* cubana. Más tarde, ya en los cincuenta, el "prototipo de la rumba" es aplicado a los grandes formatos orquestales al estilo de la *Jazz Band* norteamericana, en el *Mambo* de Dámaso Pérez Prado, y la Orquesta Gigante de Beny Moré,.

---

[256] Linares, María Teresa y Núñez, Faustino: 1998, p. 151.

[257] Linares, María Teresa y Núñez, Faustino: 1998, p. 152.

[258] Linares, María Teresa y Núñez, Faustino: 1998, p. 152.

[259] Orovio, Helio: 2004, p. 73.

Más recientemente, durante los años sesenta y setenta, el *son* adquirió relevancia a través de un estilo acuñado comercialmente con el nombre de *salsa* por grupos instrumentales como la *Fania All Stars* neoyorquina, así como por el *rock* con sabor latino de Carlos Santana y su grupo.

En Cuba, el *son* se ha encontrado presente, desde los años sesenta, en la producción de grupos como *Son 14* de Adalberto Alvarez, y *Sierra Maestra* de Juan de Marcos, entre otros conjuntos y solistas, así como en estilos tan disímiles como los de la *nueva trova*, la *timba*, el *songo*, y el proyecto "Buena Vista Social Club". Más recientemente, los elementos del *son* también emergen en estilos como la *salsa cubana* y el *reggaetón*, así como en una fusión con el *hip-hop* llamada *guapanga*. Ciertamente, no podemos predecir qué le depara el futuro al *prototipo de la rumba* en Cuba, pero es posible que todavía estemos muy lejos de su decadencia y desaparición.

Bibliografía

Acosta, leonardo: *De los complejos genéricos y otras cuestiones*. En: Otra visión de la música popular cubana. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 2004.

Bachiller y Morales, Antonio: *Apuntes para la historia de las letras, y de la instrucción pública de la Isla de Cuba*, Tomo II, Imprenta del Tiempo, Calle de Cuba No. 37, Habana, Cuba, 1860.

Baralt, Francisco: *Escenas campestres. Baile de los negros*. *Costumbristas cubanos del siglo XIX, Selección, prólogo, cronología y bibliografía Salvador Bueno, Consultado:* Agosto 25, 2010, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/costumbristas-cubanos-del-siglo-xix--2/html/fef805c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.htm.

Betancourt, José Victoriano: *Los curros del manglar*, *El Artista*, tomo I, núm. 21, domingo 31 de diciembre de 1848, p. 315-318. Consultado: Agosto 25,2010, http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/68060620217137506322202/p0000011.htm#55.

Blanco, Jesús: *80 años del son y soneros en el Caribe.* Fondo editorial Tropycos, caracas, Venezuela, 1992.

Brooks Truly, Donald: *The Afro-Cuban Abakuá: Rhythmic origins to modern applications.* University of Miami, Open access dissertations, Miami, Florida, 2009: http://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations. Retrieved May 25, 201.

Carpentier, Alejo: *La música en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, 1979.

Chateloin, Felicia: *El patrimonio cultural urbano y el criterio de centro histórico*. Caso de estudio: Ciudad de La Habana. Tesis de Doctorado (inédita). 2008.

Comité internacional de itinerarios culturales, *Ficha de identificación de un itinerario cultural*. Consultado: Agosto 25,2010, http://www.icomos-ciic.org/ciic/pamplona/tamarablanes_ficha.doc.

de la Montaña Conchina, Juan Luis. *Folías, zarabandas, gallardas y canarios. Apuntes sobre la danza y el baile en la España del Siglo de Oro*. Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.filomusica.com/filo5/cdm.html.

de Paula Gelabert, Francisco: *La mulata de rumbo,* ***Costumbristas cubanos del siglo XIX***, *Selección, prólogo, cronología y bibliografía Salvador Bueno, Consultado:* Agosto 25, 2010, http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/68060620217137506322202/p0000020.htm#91.

Díaz Ayala, Cristóbal: *Música cubana, del Areyto a la Nueva Trova*, Ediciones Universal, Miami Florida, 1993.

Díaz Ayala, Cristóbal: *Discografía de la Música Cubana*. Editorial Corripio C. por A., República Dominicana, 1994.

Duharte Jiménez, Rafael: *El ascenso social del negro en la cuba colonial*, Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/viewFile/98534/146123.

Fernández Escobio, Fernando: *Raíces de la nacionalidad cubana*, Miami, Florida, 1992.

Eli, Victoria y Gómez Zoila: *El complejo del Son*. Universidad de Chile. Consultado: Julio 7, 2014. http://www.docstoc.com/docs/40027444/El-complejo-del-Son.

Feliú, Virtudes: *La fiesta*. *Fiestas populares tradicionales de Cuba*. IADAP, Instituto andino de artes populares.

Feliú Virtudes: *Las fiestas de origen hispánico en Cuba*. Sala de conferencias sobre cultura hispano-cubana, coordinado por la Dra. Carmen Almodóvar. Sociedad Canaria de Cuba. 7 de septiembre de 2010. Consultado: 02-15-12: http://www.cce.co.cu/Art&Conf/Conf_FIESTAS__ORIGEN_HISPANICO.html.

Galán, Natalio: *Cuba y sus sones,* Pre-Textos, Artegraf S.A., Madrid, España, 1997.

García de Arboleya, José: *Manual de la Isla de Cuba: Compendio de su historia, geografía, estadística y administración.* Habana, Imprenta del Tiempo, 1958.

García, Joaquín José: *Protocolo de antigüedades, literatura, agricultura, industria y comercio, etc.* Habana, Imprenta de A. Soler, Calle de La Muralla No. 82, 1845.

Jas's middle eastern rythms list, Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.khafif.com/rhy/rhylist.html.

Giro, Radamés: *Los Motivos del son*. Panorama de la música popular cubana. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1998.

Grenet, Emilio. *Música cubana. Orientaciones para su conocimiento y estudio*. Artículo publicado en: *Panorama de la música popular cubana*. Selección y prólogo de Radamés Giro. Editorial Letras Cubanas, 1998.

Griffin, Jon: *Cuban Music Styles.* http://salsablanca.com/ethnomusicology/cuban-music-styles/. Consultado: 28 de mayo de 2015.

Guerra, Ramiro: *Historia elemental de Cuba*. Capítulo XIII, Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.guije.com/libros/historia01/c13/index.htm.

Hernández Jaramillo, José Miguel: *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras*. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, Junio 2017.

Keet, Marina: *Dances of the Canary Islands. Part II*, Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.spanishdancesociety.org/main/articles.asp?number=7.

Kwabena Nketia, J. H.: *The Music of Africa*, W. W. Norton and Co. 1974.

Lapique, Zoila: *Aportes franco-haitianos a la contradanza cubana: Mitos y realidades*, en: Giro, Radamés: *Panorama de la música popular cubana*, Editorial Letras Cubanas, 1998.

León, Argeliers: *Del canto y el tiempo*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, Cuba, 1981.

Leyva Morales, Ramón: *Entrevista a Mongo Rives, El Rey del Sucu-suco*, http://carapachibey.blogspot.com/2013/12/carpachibey - con - el – rey- del –sucu-suco.html. Consultado: Mayo 24, 2015.

Linares, María Teresa: *El sucu-sucu en Isla de Pinos*, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba, 1970.

Linares, María Teresa: *La guaracha cubana. Imagen del humor criollo.* Consultado: Abril 6, 2010, http://www.musica.cult.cu/documen/guaracha.htm

Linares, María Teresa: *La música campesina cubana. Posible origen*, La Jiribilla, 31 de Mayo 2010, Consultado: Agosto 26, 2010, http://www.lajiribilla.co.cu/2010/n473_05/473_09.htl

Linares, María Teresa y Núñez, Faustino: *La música entre Cuba y España*, Fundación Autor, 1998.

Lucena Salmoral, Manuel: *Organización y defensa de la Carrera de Indias*, Edición original: 2003, Edición en la biblioteca virtual: Noviembre, 2005, Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/lucena/orgca/indice.htm.

Manuel, Peter: *Creolizing Contradance in the Caribbean.* Temple University Press. Philadelphia, 2009.

Martínez Rodríguez, Raúl: *La rumba en la provincial de Matanzas*. Panorama de la música popular cubana. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1998.

Miller, Ivor L.: *Voice of the leopard*, University Press of Mississippi/Jackson, 2009.

Moore, Robin D.: *Nationalizing blackness*. University of Pitsburgh Press. Pitsburgh. Pa., 1997.

Naranjo Orovio, Consuelo y González-Ripoll, María Dolores: *Perfiles del crecimiento de una ciudad,* Dptos. de Historia de América e Historia de la Ciencia, Centro de Estudios Históricos (CSIC), Madrid, Consultado: Agosto 25, 2010, http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=555907

Noreña, Carlos: *Los negros curros, Costumbristas cubanos del siglo XIX*, *Selección, prólogo, cronología y bibliografía Salvador Bueno, Consultado: Agosto 25,2010,* http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/68060620217137506322202/p0000016.htm#81.

O'Dette, Paul: *¡Jácaras!, 18th Century Spanish Barroque Guitar Music of Santiago de Murcia*, CD.

Orozco, Danilo*: Antología Integral del Son.* CD, Virgin Records España S.A., 1999.

Orozco, Danilo: *The influence of family traditions in Cuban music*, Cuba in Washington. Smithsonian Folkways, 1997.

Ortiz, Fernando: *Africanía de la música Folklórica de Cuba*, Universidad Central de Las Villas, 1965.

Ortiz, Fernando: *Los negros curros*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1986.

Pasmanick, Philip: *Décima and Rumba: Iberian formalism in the heart of Afro-Cuban song*, Latin American Music Review 07-10-97 v. 4.9.7, Consultado: Agosto, 25, 2010, http://www.scribd.com/doc/16630239/Decima-and-Rumba-10000-word-essay.

Peñalosa, David: *Rumba Quinto*. Redway, CA, Bembe Books, 2011(xxii) ISBN 1-4537-1313-1.

Pérez Fernández, Rolando A.: *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1986, p. 68.

Siemens Hernández, Lothar: La música en canarias, 2ª Ed. Museo Canario, 1977, Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/culturacanaria/musica/musica.htm.

Sánchez de Fuentes, Eduardo: *El folk-lor en la música cubana*. La Habana, Imprenta "El siglo XX", Teniente Rey 27, 1923. P. 91, Consultado: 6 de mayo, 2013. http://dloc.com/UF00073996/00001/1j?search=cuba.

Sánchez de Fuentes, Eduardo: *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero.* Clave. Publicación del Instituto Cubano de la Música. Año 12. No. 1, 2010.

Savall, Jordi y La Capella Reial de Catalunya: *Villancicos y Danzas Criollas*, CD.

Sorhegui, Arturo: *La trascendencia de la legislación en la evolución del puerto de la habana (1520 – 1880,* Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.estudiosatlanticos.com/aehe_files/Arturo_Sorhegui.pdf.

Suárez Moreno, Francisco: *El culto a la muerte y los ranchos de ánimas en la sociedad tradicional de gran canaria*. Curso: Un patrimonio de muerte. Departamento de patrimonio histórico y cultural del Cabildo de Gran Canaria, 28-30 de octubre de 2009, Consultado: Agosto 26, 2010, http://www.infonortedigital.com/publicaciones/docs/117.pdf, p. 12.

Sublette, Ned: *Cuba and its music*. Chicago Review Press, Inc., 2004.

Tertulia Caribeña. *¿Donde está la Má Teodora?* http://www.centroleon.org.do/esp/n_noticias.asp?index=72&ALL=0&month=5&year=

The music of Morocco in the Rif Berber tradition, ARC Music Productions Int. Ltd., 2000, CD.

Trapero, Maximiano: *El libro de la décima*. *La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*, Las Palmas de Gran Canaria, 1996, pp. 74 -75.

Vera, María Teresa y Zequeira, Rafael: *Grabaciones Históricas – 1916-1924*, Notas de María Teresa Linares, Tumbao Cuban Classics 1998. D.L.B. 11870, 1998, CD.

Villaverde, Cirilo: *Cecilia Valdés*. Editorial Vosgos S.A., Barcelona, España, 1978.

Vizcaíno, María Argelia: *Nuestra primera música*. http://mariargeliavizcaino.com/m-musica.html.

Youtube: Conjunto Artístico Anacaona: *La caringa:* https://www.youtube.com/watch?v=ak-pnKbJcl4, Consultado: 8 de junio, 2015.

Youtube: Conjunto Artístico 20 Aniversario: *El papalote*: https://www.youtube.com/watch?v=1_KjEXoxY7U, Consultado: 8 de junio, 2015.

Wikipedia: Del Campo Tejedor, Alberto: *Trovadores de repente*, Centro de Cultura Tradicional Angel Carril, Salamanca, 2006, p. 68 a 78, Citado en *Trovo*: http://es.wikipedia.org/wiki/Trovo, Consultado: Agosto 25, 2010.

Wikipedia: Fernández Manzano, R. y otros: *El trovo de la Alpujarra*, Ed. Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992, p. 27, Citado en *Trovo*: http://es.wikipedia.org/wiki/Trovo, Consultado: Agosto, 25, 2010.

Wikipedia: *Guajeo*, Consultado: Febrero 14, 2013: http://en.wikipedia.org/wiki/Guajeo.

Wikipedia: *Lenguas Níger-Congo*, Consultado: Agosto 25, 2010, http://es.wikipedia.org/wiki/Lenguas_N%C3%ADger-Congo.

Wikipedia*: Quintilla*, Consultado: Agosto, 25, 2010, http://es.wikipedia.org/wiki/Quintilla.

Wikipedia: *Trovo*: http://es.wikipedia.org/wiki/Trovo, Consultado: Agosto 25, 2010 .

Youtube: Embale, Carlos: *El edén de los roncos*: https://www.youtube.com/watch?v=q3DMpNOdDfY ,consultado: 7 de junio de 2015.

Youtube: García de Céspedes, Juan: *Convidando está la noche*, The Boston Camerata, directed by Joel Cohen: https://www.youtube.com/watch?v=sLMAAME_kJw.

Youtube: Grupo Chucumite. *La Bamba*, http://www.youtube.com/watch?v=-w7pyoq6tNM&feature=related. *La Iguana*, Consultado: Septiembre 2, 2010, http://www.youtube.com/watch?v=4Ccxj0O11Js&feature=related, Consultado: Septiembre 2, 2010.

Youtube: Hernández, Florencio "Carusito": *Son de máquina*: https://www.youtube.com/watch?v=RXwOMmn1ZTQ, Consultado: 18 de junio, 2015.

Youtube: Medina, Candelita: *Compay Cotunto*: https://www.youtube.com/watch?v=TJL9Q0guGVQ. Consultado: 8 de junio de 2015.

Youtube: *Rancho de Ánimas de Valsequillo de Gran Canaria, año 1982,* Consultado: Agosto 31, 2010, http://www.youtube.com/watch?v=hPQRXKXFz0g&feature=related.

Youtube: *Rumba en casa de Amado con Inés Carbonell*: https://www.youtube.com/watch?v=9AlYpp8F5a8. Consultado: 26 de mayo de 2015.

Youtube: Valdés, Oscar: *La Rumba*, documentary, Cuba, 1978: https://www.youtube.com/watch?v=-SRYG3KQzD4. Consultado: 22 de mayo de 2015.